

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND XI

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

OSTASIATISCHE PLASTIK

VON
CURT GLASER



MIT 172 TAFELN UND 15 TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1925

ERNST GROSSE
ZUGEEIGNET

VORWORT

Der Versuch einer zusammenhängenden Darstellung des Gesamtgebietes ostasiatischer Plastik bedarf um seiner Kühnheit willen einiger Rechtfertigung, ist es doch niemandem besser bewußt als dem Verfasser, wie lückenhaft unsere Kenntnisse — wenigstens so weit China in Frage kommt —, noch sind. Eine Geschichte chinesischer Plastik im engeren Sinne zu schreiben, erschien allerdings ein hoffnungsloses Beginnen — nicht so sehr eine Geschichte ostasiatischer Plastik, da das ausreichend bekannte japanische Material an vielen Stellen ergänzend eintritt. Gewiß verstößt diese Anschauung gegen eine neue Orthodoxie. Denn es ist heut Brauch, alles, was aus Japan stammt, ein wenig verächtlich anzusehen, Chinesisches allein steht in Geltung. Es liegt dieser modischen Einstellung die richtige Erkenntnis zugrunde, daß China das eigentlich schöpferische Land des Ostens gewesen ist. Aber an der großen Kunstblüte, die von dort ihren Ausgang nahm, hat Japan starken Anteil genommen, und die in den Tempeln des Inselreiches besser erhaltenen Denkmäler der Großplastik der klassischen Epochen sind die wichtigsten Dokumente einer gemeinsam ostasiatischen Kunst, deren stilgeschichtlich zeitlichen Ablauf zu bestimmen wesentlicher und aussichtsreicher schien, als örtlichen Sonderbildungen nachzugehen, ja, der Verfasser gesteht, die Antwort auf die Frage, ob der Schöpfer dieses oder jenes Werkes Chinese oder Japaner oder Koreaner von Geburt und Abstammung gewesen sei, in vielen Fällen schuldig bleiben zu müssen.

So viel zur Rechtfertigung des Themas und der Materialauswahl. Über die Art der kunstwissenschaftlichen Behandlung hat der Verfasser seine Ansichten in einem Aufsatz des „Jahrbuchs der asiatischen Kunst“ (1924) niedergelegt, der den Titel trägt: „Aufgaben und Methode europäischer Forschung im Bereiche östlicher Kunst.“ Auf ihn sei an dieser Stelle verwiesen und nur so viel hinzugefügt, daß der Sinn der vorliegenden Arbeit weder völkerkundlicher noch religionsgeschichtlicher Art ist, sondern daß es sich um eine formengeschichtliche Untersuchung handelt. Nur so weit es zur Erklärung

der Motive und der geistigen Grundlagen unumgänglich notwendig erschien, wurden allgemein historische und religionsgeschichtliche Tatsachen einbezogen. Der Verfasser war hier selbstverständlich auf die Benutzung der Arbeiten von Spezialforschern auf diesen Gebieten angewiesen, während er hinsichtlich der kunstgeschichtlichen Durchdringung des Stoffes wesentlich auf einer eigenen früheren Studie über die Gewanddarstellung in der ostasiatischen Kunst (*Ostasiatische Zeitschrift* III, 393) weiterbauen konnte. Ashtons „*Introduction to the Study of Chinese Sculpture*“ (London 1924) erschien erst, als das vorliegende Buch sich bereits im Druck befand.

In den Überschriften wurden für die Epochen der chinesischen und japanischen Geschichte nicht die genauen, sondern abgerundete Zahlen gegeben, da es sich um die Abgrenzung großer Stülperioden handelt, die keineswegs mit den Daten historischer Ereignisse übereinstimmen. Die dem europäischen Leser geläufigeren Jahrhundertabschnitte sollen zugleich andeuten, daß nicht mehr als ungefähre Grenzssetzungen gemeint sind.

Prof. Dr. Otto Kümmei hatte die Freundlichkeit, den Text in der Korrektur durchzusehen und bei dieser Gelegenheit vor allem für einheitliche Transkription der Namen Sorge zu tragen. Es sei ihm an dieser Stelle für seine Mühewaltung gedankt. Für die Schreibung der Sanskritnamen wurde F. E. A. Krauses Terminologie und Namenverzeichnis zu Religion und Philosophie Ostasiens, Beiheft zu Ju-Tao-Fo, München 1924, zugrunde gelegt, jedoch wurden die diakritischen Zeichen bis auf die unentbehrlichen Längenzeichen der Vokale fortgelassen, weil sie dem nicht vorgebildeten Leser unverständlich bleiben. Für die Aussprache sei angemerkt, daß der Name des historischen Buddha: Schakjamuni, der des höchsten Dhyānibuddha: Wairodschana lautet.

INHALT

Die Frühzeit	
Der Buddhismus in China	11
Die buddhistische Kunst Ostasiens	18
Die Kunst der Wei-Zeit in China	24
Die Kunst der Suiko-Zeit in Japan	31
Die T'ang-Zeit	36
Die Grabplastik der T'ang-Zeit	38
Die buddhistische Plastik der frühen T'ang-Zeit	42
Korea	48
Die Kunst der Hakuhō-Zeit in Japan	49
Die Kunst der Tempyō-Zeit in Japan	51
Die esoterischen Sekten	58
Die Kunst der späten T'ang-Zeit in China	61
Die Kunst der Jōgan-Zeit in Japan	63
Die Kunst der Fujiwara-Zeit in Japan	65
Die Kunst der Sung-Zeit in China	73
Die Kunst der Kamakura-Zeit in Japan	75
Erläuterungen zu den Tafeln	77

TAFELWERK

	Tafel
Die vorbuddhistische Kunst Chinas	1—10
Die Kunst der Wei-Zeit in China (400—600) und der Suiko-Zeit in Japan (550—650)	11—55
Die Kunst der frühen T'ang-Zeit in China und Korea (600—800), der Hakuhō- (650—700) und Tempyō-Zeit (700—800) in Japan	56—124
Die Kunst der späten T'ang-Zeit in China (800—900), der Jōgan- (800—900) und Fujiwara-Zeit (900—1200) in Japan	125—149
Die Kunst der Sung- (900—1300) und Ming-Zeit (1400—1600) in China, der Kamakura- (1200—1350) und Ashikaga-Zeit (1350—1600) in Japan	150—172

DIE FRÜHZEIT

Eine historische Darstellung der ostasiatischen Plastik muß mit dem Bekenntnis beginnen, daß die Geschichte der chinesischen Kunst in ihren wichtigsten Kapiteln noch ein Buch mit vielen Siegeln ist. Bürgerkriege und Beutezüge fremder Eroberer haben zu wiederholten Malen das Land verwüstet, natürlichem Verfall ist nicht immer durch pietätvolle Hand Einhalt getan worden. So erscheinen weite Strecken öde und leer, weite Strecken des Landes, die von Denkmälern entblößt sind, weite Strecken seiner Geschichte, die keine sichtbare Spur hinterlassen haben.

Soll man aus Nachrichten schließen, die in alten Quellen erhalten sind, so kann man sich den einstigen Reichtum Chinas an Kunstwerken kaum groß genug vorstellen. Ungeheure Schätze hat der Boden des chinesischen Reiches hervorgebracht, und manches davon scheint er noch heut unter schützender Erddecke zu bergen. Grabungen, die hier und dort versucht worden sind, haben höchst überraschende Funde zutage gefördert, Funde, die alle scheinbar gesicherten Vorstellungen von dem Ablauf der Geschichte östlicher Kunst umstürzten. Aber noch ist der Boden erst leicht angeschürft worden, und jeder Tag kann neue Entdeckungen bringen. Darum wollen die Linien vorsichtig gezogen sein, mit denen eine historische Darstellung die wenigen scheinbar festen Punkte zu verbinden sucht.

Die erste dieser Linien tastet weithin ins Leere, wenn sie den frühesten Formen bildnerischer Gestaltung nachspürt, die östlicher Kunstgeist in grauer Vorzeit gezeugt hat. Man weiß noch nichts von den Kultbildern eines alten Glaubens, über deren einstiges Dasein bisher kaum genügende Sicherheit gewonnen werden konnte. Man kennt nur die Zeugnisse einer hochentwickelten Bronzegußtechnik, Sakralgefäße von großartigem Umriß und einem Reichtum an Binnenform, der es zur Gewißheit macht, daß schon in dem China der Chouzeit die Künste in hoher Blüte gestanden haben. Es braucht hier nicht die Frage nach Herkunft und Bedeutung der merkwürdigen Ornamentformen gestellt zu werden, mit denen die Oberfläche der Gefäße überzogen ist. Sicher haben die Bildner, aus deren Händen diese Meisterwerke der Gerätekunst



Abb. 1. Steinrelief. China, Han-Dynastie. Detroit, Museum

hervorgegangen sind, auch an anderen Aufgaben ihre Kräfte erprobt. Sicher hat auch die Chouzeit bereits plastische Kunstwerke entstehen sehen, wandeln doch die Opfergefäße selbst sich in tierische und menschliche Formen (1), sind sie mit Köpfen von Fabelwesen, mit Verschlingungen von Drachenleibern geziert.

Aber man weiß noch nicht, welche Aufgaben den Meistern der Choudynastie von ihrer Zeit gestellt wurden, man ahnt nur, welcher Leistungen sie fähig gewesen, und man muß zufrieden sein, wenn ein versprengtes Stück der Steinplastik die Hoffnung weckt, daß der Boden Chinas auch die Meisterwerke einer frühesten Kulturschicht noch einmal freigeben wird.

Strenge Gebundenheit ist das Kennzeichen der altertümlichen Kunst des Ostens. Die Form scheint in die Fessel des Blocks geschmiedet, dessen Oberfläche sich mit ornamentalen Zeichen überzieht. Man weiß nicht, wann zuerst ein Zauberstab den Bann gelöst hat. Man weiß nur, daß die Kaisergräber der Handynastie von tierischen Fabelwesen bewacht wurden, in denen die altchinesische Bildnerei ihre erste Höhe erklommen zu haben scheint. Jahrhundertlang Entwicklung muß zu diesen Meisterschöpfungen hingeführt haben, in denen der ureigenste Kunstgeist der östlichen Rasse sich offenbart.

Aber undurchdringliches Dunkel lagert noch über der Epoche der ältesten Dynastien, und die wichtige Frage nach dem Ursprung der frühesten bekannten Kunstformen harret bislang der Antwort. Fehlt doch eine zureichende Kenntnis

keiten der Formenwanderung, die dem Osten die Kenntnis künstlerischer Schöpfungen von Völkern des Mittelmeerkreises hätte vermitteln können, und die scheinbaren Beziehungen einzelner Motive sind zu allgemeiner Art, um eine Theorie ernstlich begründen zu können, die wesentlich wirksame fremde Einflüsse schon in früher Zeit vermuten wollte. Selbst die Wirkung einer historisch beglaubigten Gesandtschaft, die Kaiser Wu Ti im Jahre 138 vor Christi Geburt nach dem Westen ziehen hieß, läßt sich schwerlich mehr abschätzen, da einerseits der Ablauf der künstlerischen Entwicklung des alten China bis zu diesem geschichtlichen Datum in zu tiefem Dunkel, anderseits unsere Kenntnis der vorchristlichen Denkmäler des mittleren Asien viel zu lückenhaft ist, um den Einfluß der einen auf die andere mit einiger Sicherheit bestimmen zu können.

So erscheinen als stumme Zeugen eines noch unsichtbaren, jahrhundertelangen Entwicklungsablaufs altchinesischer Kunst die mächtigen Fabeltiere, die vor den Gräbern der Herrscher wachen, und die Geschichtsschreibung muß, sofern sie es als ihre Aufgabe betrachtet, das Werden der Formen zu deuten, bekennen, angesichts dieser gewaltigen Zeugen uralter Vergangenheit vor einem Rätsel zu stehen. Wenn hier in durch historische Daten gesicherten Denkmälern der erste jener festen Punkte einer Geschichte östlicher Plastik gegeben ist, von denen einleitend gesprochen wurde, so kann von den ungewissen Zeugnissen eines noch früheren Altertums zu ihnen nur eine versuchsweise vorsichtig andeutende Linie gezogen werden, und ihre Verlängerung trifft die in helleren Zeiten der Geschichte entstandenen Statuenkolosse, deren Reihen die Geisterstraßen säumen, die zu den Gräbern der Kaiser jüngerer Dynastien hinleiten.

So viel scheint festzustehen, daß die archaisch gebundenen Formen an den Anfang der Reihe gehören. Die Bildner der Handynastie, die das Erbe der Choumeister antraten, besaßen den natürlichen Sinn für Monumentalität, sie besaßen die ursprünglich schöpferische Phantasie, deren Kraft Naturgebilde umschweißt in dauernde Form, das zufällig Einmalige in ein ewig Bleibendes verwandelt.

Man kann zweifeln, ob Erz oder Stein früher als Bildstoff Verwendung gefunden habe. Der historische Bericht gibt gleich dem sichtbaren Befund dem Erz den Vorrang, da die Ornamentformen, in die Haare und Mähnen der steinernen Ungetüme umgebildet sind, einem Beschlagwerk gleichen, das in mehrfach flachen Schichten der Oberfläche der Körper aufgelegt ist (7—9).

Phantasiegeschöpfe wandeln sich in Abbilder wirklicher Tiere, die als das letzte Zeichen ihrer Herkunft aus dem Zwischenreich einer gespenstischen Traumwelt die schwungvollen Linien plastischen Zierwerks an sich tragen.

Aus der Zeit der älteren Handynastie, dem Ende des 2. vorchristlichen Jahrhunderts, stammt das früheste bislang bekannt gewordene Beispiel altchinesischer Großplastik, ein mächtiges Roß, das zwischen seinen Beinen einen zu Boden geworfenen Barbaren erdrückt, ein Symbol der Siege des Feldherrn Ho Ch'ü-ping, an dessen Grabmal das steinerne Tier Wache hielt (4). Man kennt Pfeiler mit Reliefdarstellungen aus der Epoche der Han (5—6), und die Reihe der Grabwächter, Löwen, Tiger, Pferde, die zutage gekommen sind reicht über die Zeit der Wei und der T'ang bis hinauf in die jüngeren Dynastien. Aber noch wird nicht ein stilgeschichtlicher Ablauf deutlich genug, um einzelnen Stücken, die ihren einstigen Standort verlassen haben und in europäischen Sammlungen gelangt sind, mit einiger Sicherheit ihren historischen Platz anzuweisen zu können.

So bleibt die stilgeschichtliche Stellung eines gewaltigen, drohend hockenden, steinernen Tigers (10) bislang eines der vielen noch ungelösten Rätsel der Geschichte chinesischer Kunst. Der Tiger scheint in der wundervoll weichen, in der fast malerischen Modellierung seines mächtigen Kopfes der Tuschbildern später Sungmeister verwandt, aber diese selbst waren nur die Nachfahren größerer Schöpfergenies älterer Epochen, und der feierlich archaische Charakter des in strenger Frontalität hockenden Tieres verlockt zu zeitlich frühem Ansatz, wenn auch wieder die Linie, die in der späteren Hanzeit einen festen Punkt gefunden hatte, ins Ungewisse tastet, da sie diesen rätselhaften Steinkoloß zu treffen sucht.

Man muß nach solchen spärlichen Resten einer gewaltigen Großplastik die bildnerischen Kräfte des alten China beurteilen, die in den mit flachen Bildritzungen bedeckten Steintafeln der Grabkammern aus der Zeit der Handynastie (Abb. S. 6) nur einen schattenhaften Abglanz hinterlassen haben. Es ist nicht richtig, von einer Reliefkunst zu sprechen, da das mit dem Meißel geschnittene Bild kaum aus der Fläche des Steines heraustritt. Es handelt sich um nichts anderes als um eine Zeichnung in dauerhaftem Material, und diese Steintafeln gehören mehr einer Geschichte der Malerei als der Skulptur, für die sie nur insofern aufschlußreich sind, wie das gesamte künstlerische Schaffen einer Epoche überhaupt unter gemeinsamem Gesichtspunkt zu begreifen ist.

höchst lebendige Kleinkunst der tönernen Grabbeigaben voraus (Abb. S: 41), die in der T'angzeit in großen Scharen die Toten auf ihrer Wanderung durch das Schattenreich begleiten sollten.

Es fehlen sichere Anhaltspunkte für die Datierung der frühesten Stücke dieser Gattung, die gewiß schon in der Handynastie bekannt gewesen ist. Man hat in Gräbern des westlichen Ssüch'uan Tonfiguren (Abb. S. 9) gefunden, die den Gestalten des erwähnten Reliefsteines nahe genug verwandt sind, um eine Datierung in die Zeit der Handynastie, die angeblich durch an gleicher Stelle zutage gekommene Münzen bestätigt wird, glaubhaft erscheinen zu lassen. Die Darstellung des Gewandes mit dem in vertikalen Parallelzügen geriefelten muffartigen Ärmelstück, unter dem die zusammengelegten Hände sich verbergen, ist ebenso ähnlich wie der geschlossene Umriß der Figuren.

Aber was wüßte man von altägyptischer Kunst, wenn man nicht mehr konnte als ein paar Steintafeln und ein paar Tonfigürchen aus entlegenen Gräbern? Noch ahnen wir kaum die Bedeutung der Kunst des chinesischen Altertums. Noch tasten wir im Dunkeln, und jeder Zuwachs unserer Kenntnis lehrt, wie wenig wir bislang wissen. Eine tausendjährige Strecke wird durch ein paar Meilensteine gegliedert, die noch ungewiß im Raume stehen. Jeder Tag kann neue Überraschungen bringen. Hat doch methodische Grabung noch nirgendwo den sicherlich an Schätzen reichen Boden des weiten chinesischen Reiches durchforscht, obwohl kühner Raubbau an vielen Orten durch erstaunliche Funde belohnt wurde.

DER BUDDHISMUS IN CHINA

Die kulturellen Beziehungen des chinesischen Reiches zu dem westlichen Asien, die während des eigentlichen Altertums nur schwer faßbar sind, verdichten sich im Verlaufe der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, um in der Übernahme der buddhistischen Religion Indiens zu gipfeln, die nicht als ein isoliertes Phänomen zu deuten, vielmehr im Zusammenhang der allgemeinen Ausbreitung einer überlegenen Kultur zu verstehen ist. Die Durchdringung des Ostens mit dem religiösen Denksystem und dem künstlerischen

Formenkanon Indiens muß als ein langwieriger Prozeß vorgestellt werden, von dem nicht mehr die einzelnen Stadien, sondern nur noch die endgültigen Ergebnisse sichtbar sind, ebensowohl in der historischen Überlieferung, die den ersten Anlaß der Einführung des Buddhismus in China in die legendenhafte Form eines Traumes des Kaisers Ming Ti (61 n. Chr.) kleidet, wie in dem Bestande erhaltener Denkmäler, deren früheste die Riesenanlagen der Felsentempel von Yün-kang darstellen.

Man hat Anlaß, zu glauben, daß bereits im 2. vorchristlichen Jahrhundert buddhistische Mönche nach China gelangt sind, aber erst im 4. Jahrhundert hatte der Buddhismus im Osten festen Fuß gefaßt, begünstigt durch den der Blüte der Handynastie folgenden Zerfall des Reiches, das Erliegen der Zentralgewalt des konfuzianischen Beamtentums unter dem Vordringen fremder Eroberervölker. Hatte der Konfuzianismus, der mehr ein kanonisches Staatssystem als eine Religion, dessen Riten nicht so sehr ein allen zugänglicher Gottesdienst wie das Vorrecht einer engen Gelehrtenkaste waren, dem Volke abweisend gegenübergestanden; war, also sich selbst überlassen, die breite Masse des Chinesentums kaum über eine abergläubische Geisterverehrung hinausgelangt, die auch alle späteren Glaubensformen, denen der Osten sich unterwarf, wieder durchdringen und zersetzen sollte, so bot sich in der buddhistischen Lehre, wie sie nach dem Osten gelangte, ein dem Verständnis des einfachen Mannes zugänglicher Polytheismus, der dem natürlichen Glaubensbedürfnis mit einem leicht faßlichen Heilsversprechen entgegenkam. Denn man darf nicht an die philosophische Begriffswelt des historischen Buddha denken, die in der Vorstellung des Nirvana gipfelte, wenn von jenem Buddhismus die Rede ist, der als welterobernde Religion fast ein Jahrtausend nach seines Stifters Tode den fernen Osten seiner Glaubenslehre untertan machte, vielmehr hatte sich das „kleine Fahrzeug“, das den Sakyamuni einst ans Ufer des Jenseits getragen hatte, durch brahmanische Spekulation und altindische Gottesvorstellungen schwer befrachtet, in das „große Fahrzeug“ verwandelt, ehe es die Fahrt nach dem Osten antrat, wo nun in den Tempeln des neuen Glaubens ein ganzes Pantheon mit verschiedenen Kräften ausgestatteter Buddhagötter auf den Gläubigen herniederschaut.

Es ist nicht leicht, das Wirrsal dieses vielgestaltigen Götterhimmels zu durchdringen, den die Lehren oft einander widersprechender Sekten nach dem Osten verpflanzt hatten, um so mehr als scheinbar in der Frühzeit der

Bekehrung weniger die schwierige Spezialisierung des Buddhabegriffs in ein kompliziertes System die Kräfte des Weltalls symbolisierender Gottheiten, als vielmehr die gemeinsame Grundform der neuen Vorstellung überirdischer Gewalten Eindruck auf das empfängliche Gemüt der immer weiteren Kreise von Gläubigen geübt hat, denen bald einzelne dieser Buddhagötter, unabhängig von ihrer sektenmäßigen Bedeutung, vertraut geworden sind. Wenigstens lassen die Denkmäler der ersten Jahrhunderte des östlichen Buddhismus noch nicht jene in strenge Normen fest gebundenen Typen erkennen, in denen erst zu späterer Zeit das kanonische Ritual bestimmter Glaubensgemeinschaften sich deutlich bekundet.

Man weiß zu wenig von den Sekten der Frühzeit des chinesischen Buddhismus, um die erhaltenen Denkmäler mit ihnen in bestimmte Verbindung bringen zu können. Man kann nur aus dem Bestande erhaltener Darstellungen schließen, daß im Anfang neben Sakyamuni selbst Maitreya, der Erlöser, und der große Vairocana die am meisten verehrten Buddha-verkörperungen waren. Denn der Buddha, wie er auf den Denkmälern des Ostens erscheint, ist von allem Anfang nicht mehr die Repräsentation der einen Persönlichkeit des Religionsstifters allein, vielmehr war das Kultbild bereits zum Symbol jener überindividuellen Gottesvorstellung geworden, die in der Vervielfältigung der sichtbaren Erscheinung (13), wie sie das Wunder von Srāvastī veranschaulicht, bildlichen Ausdruck fand. Buddha hatte aufgehört, der eine zu sein, der einst unter den Menschen erschienen war, tausendfach in Wahrheit, so heißt es, ist die Zahl der Buddhas, deren es mehr gibt als Sandkörner an den Ufern des Ganges.

Dem volkstümlichen Bedürfnis nach einer Personifizierung übermenschlicher Kräfte in individuellen Gottheiten war durch diese ursprünglich rein spekulative Ausdeutung der Unendlichkeit des Gottesbegriffs das Tor weit geöffnet. So verdrängen mächtigere Buddhas, in denen sich Naturkräfte und Zaubermächte verkörpern, den historischen Stifter der Religion, den indischen Fürstensohn Sakyamuni, der einen immer bescheideneren Platz in dem Pantheon seines Glaubens einnimmt. Aber ihm, dem einen, oder doch der vergeistigten Form seiner in der Erleuchtung verklärten Erscheinung, gleichen sie alle, die so endlich wieder nur wie ein einziger erscheinen, Bhaisajyagurū (81), der große Medizinbuddha, der Arzt der Seelen und des Körpers, der alle Leiden heilt, der begleitet von Sonne und Mond (83—84) diese dunkle Welt

mit Lichtglanz erfüllt, Amitābha (86), der Herr des Paradieses, der ewige Glückseligkeit verheißt, und über allen anderen der mächtige Vairocana (144—145), der höchste Herrscher des Himmels, der zum Mittelpunkt einer großartigen religiösen Weltdichtung wird, die das von dem Buddhismus übernommene Riesenpantheon des indischen Götterglaubens zu einem weltumspannenden System ordnet.

Brahmanische Kosmologie schuf dieses vollendete System eines spekulativen Polytheismus, das in der abstrakt begrifflichen Erscheinung des Ādhibuddha gipfelt, den der Osten mit Vairocana gleichzusetzen pflegt. Der eigentliche Ādhibuddha aber ist die Gottheit auf der dritten Stufe gleichsam der Unvorstellbarkeit, unvorstellbar noch über dem Unvorstellbarsten, ohne Anfang und ohne Ende, unbegrenzt und allwissend, Urgrund alles Seins, menschlichem Ahnen selbst unerreichbar, im obersten aller Himmel. Er ist es, der allein durch die Betätigung seiner fünffach göttlichen Weisheit die fünf Dhyānibuddhas zeugte, die selbst in unvorstellbarer Form verharren, deren Spiegelungen allein, auf Erden erscheinend, als die eigentlichen, die Manusibuddhas sich den Menschen offenbaren.

Unter den abertausenden, in der Unendlichkeit der Zeit und des Raumes unzählbaren Buddhas sind es jene fünf, die den fünf uns nächsten Weltenabschnitten, in deren viertem die Erde sich befindet, das Licht der Weisheit verkündeten. In ihrem reineren, himmlischen Reiche der Ideen thront inmitten der große Vairocana, sein Element ist der Äther, seine Farbe weiß, das Gehör ist der Sinn, den er zeugt, wie jedem der fünf Dhyānibuddhas eines der fünf Elemente, der fünf Farben, der fünf Sinne zugeordnet ist, Akshobhya ist der Herr des Ostens, Ratnasambhava des Südens, Amitābha des Westens, Amoghasiddha des Nordens. Das unvorstellbare Bhuvana, in dem in tiefster Meditation diese unbeweglichen Urbilder der irdischen Buddhaerscheinungen, der Manusibuddhas, thronen, wandelt sich in der Volksreligion, zu der das buddhistische Weltsystem umgebildet wurde, in die Vorstellung von vier Paradiesen, die in den vier Richtungen der Himmelsrose gelegen, der Wohnsitz jener vier Dhyānibuddhas sind, deren Lebensdauer nicht auf die Zeit eines kurzen Erdenwallens beschränkt ist, gleich der ihrer irdischen Abbilder. An die Stelle des Nirvanaglaubens tritt so die Hoffnung auf eine Wiedergeburt aus den Knospen herrlicher Lotusblüten, die, den paradiesischen Gewässern entsteigend, die Seelen zu ewiger Glückseligkeit emportragen (88).

Kein anderer Teil seiner Lehre ebnete dem Buddhismus so sehr den Weg zum Herzen der Gläubigen wie das Versprechen paradiesischer Freuden. Amitābha, der Herr des „reinen Landes“ im Westen, den die Chinesen — in heutiger Aussprache — O-mi-t'fo Fo, die Japaner Amida nennen, wurde zur volkstümlichsten Gottheit des Mahāyānakultes. Der Buddha des grenzenlosen Lichtes, der Unsterbliche, der den Gläubigen Unsterblichkeit verheißt, wurde den Chinesen, die in seinem Lotuslande das Paradies der alten Volksreligion des Taoismus wiederfanden, ebenso vertraut wie den Japanern, die nach der Lehre des Kōbō Daishi in ihm die Verkörperung ihrer uralten Sonnengöttin Amaterasu verehrten. Allen Religionen scheint die Vorstellung gemeinsam zu sein, im äußersten Westen, dort wo die Sonne niedergeht, sei das Paradies gelegen, und so wurde von den vier Paradiesen, die das universalistische System des Mahāyāna forderte, nur dieses eine von dem Volksglauben aufgenommen, und entgegen seiner Gleichstellung mit den vier anderen Dhyānibuddhas in der Rangordnung der Götter, stieg sein Herr, der große Amitābha (143), neben Vairocana, der den mystischen Geheimsekten an Stelle des abstrakt begrifflichen Ādhibuddha als die Inkarnation göttlicher Allmacht galt, zur höchsten Gottheit empor. Aber auch daß er der Vierte in der Reihe der großen Fünf ist, empfahl ihn so besonderer Verehrung, denn wenn er in der gleichsam örtlichen Reihe den anderen gleich als Gleicher zur Seite steht, so ist er in der zeitlichen Abfolge der Dhyānibuddha des gegenwärtigen Weltenabschnittes, ist er somit das himmlische Urbild des Buddha Sakyamuni, der in irdischer Erscheinung der Welt, in der wir selbst leben, das Licht der Lehre gebracht hat.

Es scheint, als dankten neben Sakyamuni die drei Manusibuddhas der früheren Weltenabschnitte ihr Dasein nur dem Symmetriebedürfnis einer kosmologisch religiösen Systematik, da sie niemals individueller Verehrung teilhaftig geworden sind, während wiederum der vielen Religionen immanente Erlösungsgedanke, in dem eine allgemein menschliche Sehnsucht sich verkörpert, dem fünften der Manusibuddhas Gestalt gegeben hat. Denn der in dem fünften Weltenabschnitt erscheinen wird, wenn 4500 Jahre nach des Sakyamuni Tode vergangen sein werden, ist der Buddha Maitreya (29, 44—50), der noch als Bodhisattva verharrend, als Erlöser zur irdischen Welt herniedersteigen wird, um von neuem „das Rad der Lehre in Schwung zu setzen“.

Als Bodhisattva gehört Maitreya in die Reihe jener Wesen, die durch unzählige Wiedergeburten zu immer höherer Vollendung, immer näher der höchsten Weisheit, bis zum Tore gleichsam des Buddhatus, gelangt sind, das in einer letzten Verkörperung selbst ihnen zuteil werden wird. Nach 550 — andere Überlieferung sagt nach 5000 — früheren Existenzen war Gautama in der Gestalt eines weißen Elefanten vom Tüsitahimmel, in dem er als Bodhisattva gethront hatte, herniedergestiegen, um in dem Schoße der Mutter Māyā letzte Gestalt zu empfangen. Verlangt aber die Einheit des Systems die Verknüpfung aller göttlichen Wesenheiten mit dem letzten Urgrunde der Schöpfung, so werden in der späteren Mahāyānalehre die Dhyānibodhisattvas (128—131) zu geistigen Emanationen der Dhyānibuddhas, durch die sie von der Allmacht des Ādhibuddha weltgestaltende Kraft empfangen. Samantabhadra, der Sohn des Vairocana, der selbst sich auf Erden als der Buddha Krakūchanda manifestierte, zeugte die erste der Welten, die zweite zeugte Vajrapāni, die dritte Ratnapāni, die vierte, die unsere Welt der Gegenwart ist, Avalokitesvara, dessen Aufgabe es ist, nachdem sein Buddha Sakyamuni in das Nirvana einging, für die Verbreitung der Lehre zu sorgen, bis das Reich des Maitreya in der fünften Welt erscheint, die der Bodhisattva Visvapāni zeugen wird.

Wieder deckt sich diese in den tibetischen Spätformen des Buddhismus am reinsten ausgebildete, nachträglich kosmologische Systematik wenig mit dem wirklichen Glauben, der in den Bodhisattvas seine volkstümlichsten Gottesgestalten geschaffen hat. Viele alte Gottesvorstellungen der Völker, die der Buddhismus bekehrte, gingen in dieses Zwischenreich himmlischer Heilsbringer ein. Komplizierte Mischbildungen vergotteter Menschen und vermenschlichter Begriffe entstehen, an deren Entwicklung die Zeiten und die Völker gearbeitet haben, die vieldeutigste und schwierigst zu deutende der Bodhisattva Avalokitesvara, der nicht umsonst wieder den vierten Platz in der Reihe der fünf Dhyānibodhisattvas erhalten hat, dem Paradiesesbuddha Amitābha zugeordnet, dessen Gestalt in seiner Krone erscheint (70, 154). Wenn aber Avalokitesvara in vielen Formen, als Kuanyin in China (19, 75, 153), als Kwannon in Japan (41, 94, 138, 165) höchste Verehrung genießt, so geschah es zugleich, weil uralte Gottesvorstellungen und Stammeslegenden verschiedenster Art in dieser wandlungsreichsten Gestalt des Mahāyāna-Buddhismus ineinander verschmolzen, bis jene weibliche Gottheit der

Gnade entstand, die mit ihrem indischen Urbilde kaum mehr noch als der ursprünglichen Namen gemein hat. Padmapāni wird Avalokitesvara genannt, der aus dem Lotus geborene, denn Sūkhāvati ist seine Heimat, das westliche Paradies, wo er mit Mahāsthāmaprabhā in der göttlichen Trinität zu Seiten des großen Amitābha thronet (73), ähnlich den Fürbittern, die in der christlichen Darstellung den Weltenrichter begleiten, als Helfer und Mittler zwischen dem Buddha, der in ruhender Vollendung der diesseitigen Welt entrückt ist, und den nach Erlösung dürstenden Menschen. Den Bodhisattvas hat sich die Irrealität alles Seins enthüllt. So sinnieren sie nicht mehr auf eigenes Heil, wie die Arhats (77, 151), die mönchischen Schüler des Sakyamuni, sondern ihr Wirken ist Barmherzigkeit, ist die Betätigung der Gnade an den Menschen, zu denen sie freiwillig herabsteigen aus ihrer himmlischen Sphäre, zu denen sie herniederschauen, wenn sie als helfende Begleiter zu den Seiten des unbewegten Buddha thronen.

Diesen Vollendeten endlich stehen, im Range den Bodhisattvas gleich, die kriegerischen Gestalten der Lokapālas (99—106), der vier Dämonenkönige, zur Seite, der vier Schutzgottheiten, die nach den vier Himmelsrichtungen den reinen Glauben gegen die Angriffe böser Mächte verteidigen: Vairavāna im Norden, Virūdhaka im Süden, Dhṛitarāstra im Osten und Virupakṣa im Westen. Auf dem heiligen Berge Sumeru ist ihr Wohnsitz, und ihr Gelübde bindet sie, jeder Versammlung gläubiger Buddhisten Schutz zu leisten. Wieder offenbart sich in dieser Vierzahl der kosmologische Grundgedanke des Mahāyānabuddhismus, der in China auf die verwandten Vorstellungen universistischer Religionssysteme traf. Han san wei i heißt es in China: drei Religionen, und doch nur eine. So mag man an die mythologischen Kaiser denken, die ähnlich den Lokapālas als die Vertreter der vier Himmelsrichtungen galten. An den vier Seiten der Stupa, wie an den vier Ecken des Altaraufbaues, der die Gestalten der Vollendeten trägt, stehen die vier gerüsteten Streiter des Glaubens, mit drohenden Gebärden den Feinden wehrend. Auch ihre Zahl aber wächst zur Zwölffzahl der Tierkreiszeichen (107—108), oder es treten an die Stelle der mächtigen Vier die zwei halbnackten Riesen, Brahma und Indra (66, 161—162), es löst sich endlich aus ihrer Reihe Vairavāna (148), der als Kriegsgott besondere Verehrung genießt, den chinesische Legende dem Kaiser Hsüan Tsung, japanische dem Shōtoku Taishi in der Schlacht erscheinen läßt, der endlich in die Reihe der sieben

Glücksgötter Aufnahme fand, da er als Herr des Nordens, der alle Schätze zeugt, zum Gott des Reichtums wurde.

Den fest gebildeten Vorstellungen vom Wesen der Überirdischen, die das riesenhafte und niemals vollendete, stets der Aufnahme neuer Gottheiten bereite Pantheon des Mahāyānabuddhismus bewohnten, entsprach ein ebenso fest umrissener Kanon ihrer bildlichen Darstellung, der zur Zeit als die Lehre ostwärts nach China sich verbreitete, eine ebenso lange und in ihrem Ablauf im einzelnen ebenso dunkle Entwicklung hinter sich hatte wie die Wandlung des Buddhabegriffs selbst von seinem menschlichen Verkünder bis zu der kosmologischen Spekulation, die in dem „großen Fahrzeug“ ausgebildet worden war. Dem neuen Glaubensideal eines der Welt des Diesseits weit entrückten Buddhatums entspricht die bildliche Darstellung des Vollendeten, die keinen Zug der irdischen Gestalt jenes indischen Königssohnes trägt, der in das Nirvana eingegangen war, die nicht Abbild eines Menschen ist, sondern Symbol des Göttlichen schlechthin, das sich in den 32 höheren und 80 niederen Kennzeichen offenbart, die nach der Lehre des Mahāyāna Sakyamuni annahm, nachdem er die Erleuchtung empfangen hatte. Die Usnisa, jene Doppelwölbung des Scheitels, die das Symbol überirdischer Weisheit ist, die Urna, das Stirnjuwel, und die lang herabgezogenen Ohren des Alles Erhörenden (36), sind die sichtbarsten unter den äußeren Abzeichen der Buddhaschaft. Die Haltung ist jene vollkommenste Ruhe, die in der dreifach gerundeten Umrißlinie des in Meditation Verharrenden sich ausdrückt. Das Kleid ist das einfach mönchische Gewand, das in flach gelegten Falten von den Schultern herniederfließt (12).

Im Gegensatz zu dem schlichten Kleide des Buddha steht die fürstliche Gewandung des Bodhisattva, der als Schmuck die 13 köstlichen Zierrate trägt, die fünfblättrige Krone, die Ohringe, das Halsgeschmeide, die Ringe um den Oberarm, den Unterarm und die Hand, die Fußspange, den Gürtel, die Schärpe und die Bänder, die seine Glieder umfließen (68). Das Haar ist einer Krone gleich hochaufgetürmt und mit Schmuck geziert (70). Auch er trägt häufig die Urna auf der Stirn (71), denn auch er ist der Erleuchtung, des Bodhi, teilhaftig. So stehen, als die anmutigen Begleiter des feierlich thronenden Buddha, die Bodhisattvas, wenn sie mit ihm zur göttlichen Dreiheit sich vereinigen (26), oder sie thronen gleich ihm auf dem Lotuskelch (94) oder auf den Tieren, die ihnen heilig sind (128—129), wenn sie selbständig der Verehrung der Gläubigen sich bieten.

Drohend erscheinen, das Reich der Vollendeten zu beschirmen, in kriegerischer Rüstung mit wild verzerrten Zügen, die vier Himmelskönige (103), ihr Fuß tritt die Dämonen, die sie bezwungen haben (100), oder jene zwei riesigen Türhüter, die den Eingang der Tempel bewachen, mit nackter Brust, den Donnerkeil schwingend und furchtbar anzuschauen (161—162).

Mit einer solchen Fülle von Götterbildern hielt die einst götterlose Lehre des Buddha ihren Einzug im Osten, die neuen Tempel mit ihren Idolen bevölkernd, der Kunst, die bisher allein dem Totenkult und der Ahnenverehrung gedient hatte, neue Aufgaben stellend.

DIE BUDDHISTISCHE KUNST OSTASIENS

Die Darstellung des Buddha setzt das Dasein einer überwirklichen Idealwelt voraus, deren Erscheinungsform zu realisieren außerhalb des Willensbereichs der Bildner des alten China gelegen war, die in den übermenschlichen Naturkräften eher die Verkörperung dämonischer Gewalten zu sehen gewohnt waren, als daß sie in dem Göttlichen das Urbild der Gnade verehrt hätten. Der Buddha aber, dem die indischen Meister Gestalt gegeben hatten, ist nicht der Mensch, ist nicht das leibhaftige Abbild jenes Sakyamuni, der selbst Sohn einer irdischen Mutter, auf Erden gewandelt war, er ist der zum Gottsein Emporgestiegene, der in Erhabenheit Vollendete, er ist das ewige Sinnbild der dem ständigen Wandel irdischer Wiedergeburten entthobenen Göttlichkeit. In dem Bilde des Buddha verkörpert sich die überweltliche Ruhe des in Ewigkeit Beharrenden. Seine Gebärde ist niemals Bewegung. Sie ist die immer gleichbleibende Geste nur wenig sich unterscheidender Haltungen der Hände, die dem Wissenden Sinn und Inhalt der Lehre symbolhaft kenntlich werden läßt. Sein Ausdruck ist Milde. Milde des Erleuchteten, dessen Geistes den Wirrnissen menschlichen Erkenntnisdranges entronnen ist, dessen inneren Schauen eine jenseitige Welt sich aufgetan hat. So kennen die Züge des Erleuchteten keine Leidenschaft, seine reine Stirn ist nicht vom Denken durchfurcht, seine Augen sind ohne Blick, sie schauen nicht die Welt der Dinge

sondern das Jenseits, sein Mund ist nicht zum Sprechen geöffnet, denn die Zeit irdischen Wirkens liegt weit hinter ihm, nur ein leises Lächeln ewiger Glückseligkeit bewegt seine Lippen.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der formal und inhaltlich bedingte Komplex des östlichen Buddhabildes in seinen Grundlagen auf die Vorbilder zurückging, die wandernde Mönche aus der Heimat des Glaubens in Gestalt holzgeschnittener oder bronzener Kultstatuen nach China getragen hatten. Aber keines dieser Buddhabilder, von denen die alten Schriften zu berichten wissen, ist erhalten geblieben, und schwerlich wird es glücken, da auch die Denkmäler, die sich auf indischem Boden nur spärlich aus der Frühzeit buddhistischer Kunst erhalten haben, nicht mehr als Analogien allgemeiner Art darbieten, aus der Grundform der altchinesischen Buddhadarstellung ihre indische Urgestalt herauszuschälen.

So tastet die Linie, die von der Frühform des östlichen Kultbildes den Faden der Entwicklungsgeschichte in die Vergangenheit zurückzuspinnen versucht, ins Dunkel des Ungewissen, da weder aus den Trümmern der Kunstübung vorangegangener Jahrhunderte in China der eigene schöpferische Anteil der östlichen Rasse an dem neuen Buddhabilde zuverlässig zu erschließen noch aus der unzureichenden Kenntnis frühindischer Kunst der Stilcharakter der mit dem neuen Glauben eindringenden Vorbilder seiner Kultstatuen mit hinreichender Sicherheit zu bestimmen ist.

Nur so viel steht fest, daß die Grundzüge der Vorstellungswelt wie des Formenkanons buddhistischer Kunst, aus der Heimat des Glaubens übernommen, dem Osten ursprünglich fremd, eine neue Epoche bildnerischen Schaffens begründeten. Nicht als ob die Meister Chinas sich begnügt hätten, gegebene Vorbilder wortgetreu zu kopieren. Sie übersetzten, ähnlich den Priestern, die den Lehrgehalt der heiligen Bücher aus dem fremden Idiom in heimische Laute übertrugen, den Formengehalt der neuen Gottesdarstellung in eine ihnen geläufige Sprache. Sie schufen eine chinesisch-buddhistische Kunst, die sich schon in sehr früher Zeit selbständig und unverkennbar in ihrer nationalen Eigenart jeder Form indisch-buddhistischer Kunst gegenüberstellt. Aber im wesentlichen war China nun doch der empfangende Teil, wenn es als Kultbild den Typus einer Gewandstatue übernahm, die als das Produkt eines viele Jahrhunderte währenden Bildungsprozesses, dessen Ablauf noch in tiefem Dunkel liegt, auf indischem Boden entstanden war.

Es ist hier nicht der Ort, die schwierige Frage der Entstehung des Buddhabildes selbst aufzurollen, denn sicherlich waren dem Osten sowohl die Typen rein-indischer wie graekobuddhistischer Prägung bekannt, die auf dem nördlichen Karawanenwege durch Turkestan vermittelt wurden. Beider Nachwirkung findet sich nebeneinander, um in die Bildung des neuen, östlichen Typus einzugehen, der sich von allem Anfang selbständig jeder indischen Form der Darstellung des Buddhabildes gegenüberstellt.

An der Bildung des Gewandes läßt sich am klarsten die Entwicklung verfolgen, die religiöse Bildnerei im Osten unter der neuen Einwirkung genommen hat. Denn nicht nur als Tracht war das Priestergewand, in das der Buddha gekleidet ist, dem Osten ursprünglich fremd, sondern ebenso neu war ihm das Mittel seiner plastischen Darstellung. Chinesische Kunst hatte vordem nicht die Gewandfalte als Träger plastischer Gliederung kubischer Form gekannt. Ein Formgedanke, der in langwieriger Entwicklung auf westasiatischem Boden zur Tat geworden war, gelangte in seiner ersten endgültigen Daseinsstufe fertig nach dem Osten, um hier allmählich assimiliert zu werden.

Wie jede fertig übernommene Form langsam nur in ihrer ganzen Bedeutung verstanden und aufgesaugt wird, so das indisch-vorderasiatische Gewand der Buddhagestalt in China. In seinen frühesten Auswirkungen hat das plastische Motiv mehr den Sinn rhythmischer Gliederung der Massen als darstellerisch freier Wiedergabe einer natürlichen Gegebenheit (12—16). Die großen Kurven, die in weiten Abständen einander parallel begleitend der Form mehr symbolhaft als nachbildend folgen, wollen nichts anderes als dem kubischen Block Bewegung mitteilen, eine Bewegung, die durch das Gleichmaß ihrer Strömungen zugleich wiederum zu strengster Ruhe gebändigt wird. Der Gedanke an plastische Darstellung real in Falten übereinander sich schiebender Stoffmassen erscheint kaum im Unterbewußtsein lebendig. Man denkt an die Übung des alten Flächenschnitts, wenn man beobachtet, wie die Grenzen der Falten oft nur durch eingetiefte Rillen bezeichnet sind, und an die wie aufgelegtes Beschlagwerk flach modellierten Ziermotive alter Fabeltiere, wenn man sieht, wie an anderen Stellen durch flache Erhebung der Übereinanderlagerung der Schichten des Stoffes, die wie mit dem Bügeleisen festgepreßt erscheinen, Rechnung getragen ist.

Man spricht von dem formalen Hauptelement dieser Kunst, wenn man die Anlage der Gewänder deutet, die sie zu bilden verstand, da unter den Kaskaden

breit fallender Stoffmassen die Körper verschwinden (19—23), und der ganze Erfindungsreichtum der alten Bildhauer sich in den rhythmischen Schiebungen des Faltenwerkes erfüllt. Man empfindet, wie es dies ist, worin die Meister und die Schulen einander vor allem zu überbieten streben, wie der plastische Aufbau der Buddhagestalt wesentlich bedingt ist durch den Gegensatz der straffen, in steilen Kurven den Oberkörper umhüllenden Schale und dem üppig in die Breite entfalteten Stoffgeschiebe, das die untergeschlagenen Beine des Sitzenden verdeckt, um einer sorgsam geordneten Throndecke gleich über die Steinbank herniederzufallen.

Früh schon tritt als das Hauptmotiv dieses Faltengeschiebes eine gegenständig symmetrisch doppelte Treppenstufe auf, an die sich ein im Halbkreisbogen fallender Stoffzipfel schließt (12). Reihen solcher, in ähnlicher Form sich wiederholender

Bildungen stellen ein reiches Formenornament dar, unter dem die Beine nur schwach sich abzeichnen (19, 22). Man glaubt es verfolgen zu können, wie die in der Frühzeit noch vergleichsweise einfachen Motive sich rasch zu üppigerem Reichtum entfalten. Es läßt sich eine Reihe verschiedener Haupttypen aufzeigen, die, sich in fast gleichbleibender Form häufig wiederholend, zu einer zeitlichen Abfolge sich ordnen, die durch reichlich erhaltene inschriftliche Datierungen erwünschte Bestätigung erhält.

So läßt sich Stilform und Herkunft der frühbuddhistischen Kunst Chinas in einem allgemeinen Umriss wenigstens mit annähernder Eindeutigkeit bestimmen. Aber ist sie in wesentlichen Zügen von indischer Fremdform abhängig, so ist sie darum doch keineswegs nur eine unselbständige Nachahmung überkommener Vorbilder; denn dies wenigstens ist gewiß, daß die buddhistische Kunst nicht in eine große Leere vorstieß, als sie ihre Sendboten nach dem Osten entließ, daß vielmehr der buddhistischen Invasion in China eine hochentwickelte



*Abb. 3. Kopf einer Tonstatuette.
China, Wei-Dynastie (?).
Mündeln, Ethnograph. Museum*

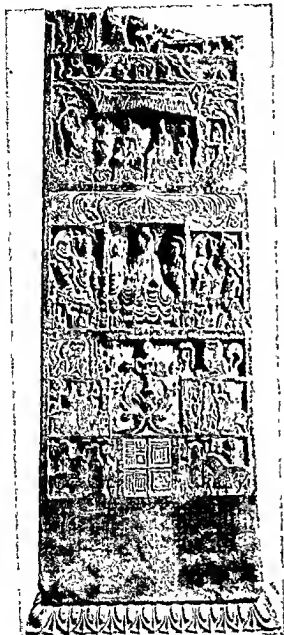


Abb. 4. Votivstele. China, 554 n. Chr.
Boston, Museum

Kunstübung vorangegangen war, deren Spur auch in den Denkmälern der neuen Kultstätten nicht ganz verwischt ist. Auch angesichts der neuen bildnerischen Aufgabe verleugnet sich niemals das unverlierbare Kunstideal des Chinesentums, wird doch von allem Anfang die bis zu üppigster Sinnlichkeit sich steigernde schwellende Formenfülle indischer Götterbilder in die abstrakte Überweltlichkeit eines neuen und fremdartigen Gottesideals umgedeutet, das dem Genius einer Rasse entsprungen scheint, deren Kunst zu keiner Zeit der Freude an der eigenen Körperlichkeit Ausdruck verliehen hat.

Die Züge des Buddha selbst wandelten sich nach dem Vorbilde der Menschen, die seiner Lehre sich unterwarfen. Der Buddha des Ostens wird zum Chinesen. Sind auch die Kennzeichen seiner Vollkommenheit auf indischem Boden in kanonischer Form festgelegt worden, so spricht doch aus der Umbildung, die seine Züge im Osten erfuhren, vernehmlich genug das Schönheitsideal der östlichen Rasse. Buddhistische Kunst Chinas hörte niemals auf, chine-

sische Kunst zu sein. Es ist nicht von entscheidendem Belang, ob man annehmen will, daß einige Tonköpfchen (Abb. S. 21), die im Typus den Stifterreliefs in den Höhlen von Yün-kang unmittelbar gleichen, in Wahrheit noch der Hanzeit

entstammen, oder wie die Felsenreliefs selbst erst unter der Dynastie der Wei gefertigt wurden, da es festzustellen genügt, daß heimische Kunstübung, deren Tradition unverkennbar sich aufdrängt, auch den Bildnern der neuen Tempelgrotten nicht verloren war, und zwischen dem Gesichtstypus dieser weltlichen Stifter und dem der feierlich thronenden Buddhagestalten besteht immerhin so viel Verwandtschaft, daß man schon in diesem Frühstadium eine spezifische Abwandlung des indischen Idealbildes unter den Händen der chinesischen Bildhauer festzustellen ein Recht findet.

Wie die irdischen Stifter, in Tracht und Darstellungsform deutlich unterschieden, als die Abkömmlinge heimatlich gewohnter Kunstübung erkennbar, der fernen Welt göttlicher Idealgestalten sich nähern, die der neue Glaube nach dem Osten verpflanzt hatte, und gleichsam als Geschöpfe einer anderen und vertrauteren Daseinsstufe von dem Fortwirken einer Tradition Zeugnis ablegen, deren altüberlieferte Mittel zur Darstellung ihrer handgreiflicheren Realität wohl geeignet erscheinen, so wird durch die zwiespältige Kunstform mancher Denkmäler buddhistischen Kultes dieses Fortbestehen der alten Handwerksgewohnheiten der Hanzeit ebenso bezeugt wie der Zusammenprall zweier fremder Welten in der Aufgabestellung der neuen Glaubenslehre (Abb. S. 22 und Taf. 32–33). Denn hart steht nebeneinander, unmittelbar zuweilen im Zusammenhang desselben Votivsteines der wohlbekannte Flachreliefstil der Hanzeit und die mit der Darstellung buddhistischer Gottheiten eingedrungene neue plastische Form, und es zeigt sich deutlich in diesem Nebeneinander, wie in alter Tradition geschulte Werkstätten sich den neuen Stil zu eigen machten, wie zwar nicht der eine aus dem anderen Stil hervorgegangen, sondern neben die alte, landesübliche eine neue Kunstform sich stellt, wie diese aber unter den Händen chinesischer Werkmeister rasch genug assimiliert und gleich dem ursprünglich fremden Glauben selbst zu einem Stück eigensten Wesensausdrucks umgebildet wurde.

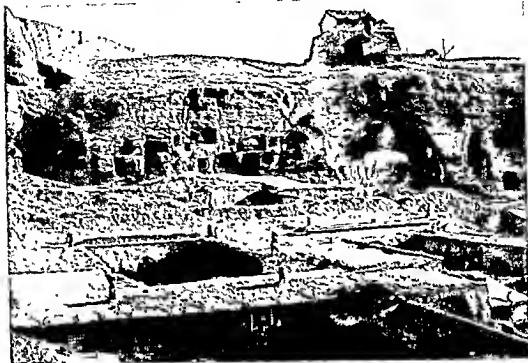


Abb. 5. Die Grotten von Yün-kang (Teilansicht)

DIE KUNST DER WEI-ZEIT IN CHINA

Für das Verständnis der chinesischen Geschichte ist die Tatsache von grundlegender Bedeutung, daß keineswegs zu allen Zeiten das gewaltige Gebiet, das man als chinesisches Reich zu bezeichnen sich gewöhnt hat, ein politisch einheitliches Staatengebilde gewesen ist. Eingeborene Herrscherdynastien lagen mit fremden Eroberervölkern, die sich chinesisches Gebiet untertan machten, im Kampfe, wechselnde Grenzen schieden die Machtbereiche gleichzeitig regierender Dynastien, und wenn die offizielle Geschichtsschreibung eine zeitliche Abfolge einander ablösender Fürstenfamilien aufgestellt hat, so findet sie sich im Widerspruch mit den historischen Tatsachen, da der Begriff eines einigen chinesischen Reiches für lange Zeiträume nicht mehr als eine Fiktion bedeutet.

Es ist nicht unwichtig, hierauf hinzuweisen, da gerade die ältesten erhaltenen Denkmäler buddhistischer Kunst der Epoche der im nördlichen China beheimateten Dynastie der Wei-Kaiser entstammen und unsere Kenntnis von dem bildnerischen Schaffen der Zeit über die nächste Umgebung ihrer Hauptstädte nicht weit hinausreicht, während der ganze Süden des Reiches noch in ziemlichem Dunkel verharrt. Die Hsien-pi — so waren die Wei ursprünglich benannt — kamen als Nomaden vom Norden. Vom Jahre 386, da ihr Fürst den Kaisertitel annahm, wird die Zeit ihrer Herrschaft datiert. Im Jahre 398 verlegten sie ihre Hauptstadt nach P'ing-ch'eng, dem heutigen Ta-t'ung, und hier entstanden die großen Felsentempel, die, wenn sie dem Willen einer fremdländischen Dynastie ihr Dasein verdankten, sicher nicht als das Erzeugnis mit ihnen zugewanderter Handwerker anzusehen sind, da nichts darauf deutet, daß die Eindringlinge eine eigene Kultur mit sich gebracht hätten, vielmehr von ihnen die überlegene Gesittung der unterworfenen Bewohnerschaft übernommen wurde.

Sicherlich gab es eine buddhistische Kunst in China schon vor der Zeit der Wei-Kaiser und vor der Anlage der Höhlentempel bei Ta-t'ung Fu. Weiß man auch nicht, zu welcher Zeit und an welchem Ort von chinesischen Bildnern die ersten Buddhastatuen geformt wurden, so steht doch fest, daß es lange vor dem 5. Jahrhundert geschehen sein muß, denn dem geläufigen Handwerk der Steinmetzgilden, die Hunderte von Kultbildern meißelten, ist gewiß eine individuelle Übung vorangegangen, die Vorbilder lieferte und Schulen bildete und damit den Grund legte für eine weitverbreitete Kunstübung, die nur mehr in ihren Ausläufern erkennbar wird.

Die ersten zuverlässig datierbaren Denkmäler buddhistischer Kunst in China sind jene im 5. Jahrhundert entstandenen Skulpturen der weitausgedehnten Felsentempel von Yün-kang (11—16), von deren Anlage mehrfach in den alten Geschichtsquellen die Rede ist. Nachrichten besagen, daß schon im Jahre 365 in Tun Huang Felskulpturen entstanden seien. Damals errichtete der Priester Lo-tsun eine Tempelgrotte am Fuße des Hügels Ming-sha-han. Aber Kaiser T'ai Wu Ti, der im Jahre 424 den Thron bestieg, ordnete die Ausrottung des fremden Glaubens an, ließ die Mönche mit grausamen Strafen verfolgen und die Tempel und Kultbilder zerstören. Erst unter seinem Nachfolger Wên Ch'eng Ti begann, mit der Wiederherstellung des Buddhismus, die eifrige Arbeit an den Felsentempeln von Yün-kang, und es scheint, daß



Abb. 6. *Buddha und Bodhisattva-Darstellungen.*
Yün-kang. 5. Jahrh.

die fünf ältesten Grotten, die man kennt, nicht früher als in den Jahren 455 bis 462 vollendet wurden. Es heißt in dem Buche der Wei, daß angeblich im Jahre 453 der Priester T'an-yao sich nach der Hauptstadt begeben habe, um den Kaiser zu bestimmen, die Tempelgrotten errichten zu lassen. In jeder von ihnen habe eine Riesenstatue des Buddha gestanden, 70 Fuß habe die Höhe der größten unter ihnen betragen. Das Werk sei ungeheuer und seltsam anzuschauen gewesen.

Ein halbes Jahrhundert lang wurde in Yung-kang an den Felsskulpturen gemeißelt, die in unüberschbarer Zahl noch heute die Wände der in den Berg-

abhäng geschlagenen Höhlen bedecken. Sicher war mit der Form des neuen Kultbildes auch der Brauch, lebendigen Fels zu Tempeln umzubilden, aus Indien, wo solche Felsentempel seit alter Zeit errichtet wurden, nach China übertragen worden, wie auch die Vorstellung, daß die Stiftung des Buddhabildes als solche ein frommes Werk sei, aus dem Mutterlande des Glaubens stammte. Denn nicht wie in der westlichen Kirche genügte die Errichtung von Heiligenbildern zum Schmuck der Gotteshäuser und Altäre, soweit sie der Ritus verlangte, vielmehr wurde Buddhabild an Buddhabild gereiht, wie eben der Raum es gestattete; neben die Riesenstatuen, die auf kaiserliches Geheiß entstanden, traten kleinere Weibilder und kleinste Nischen, deren

Größe sich danach richtete, wieviel der Spender dem Steinmetzen zu zahlen vermochte, dem er seinen Auftrag erteilte.

Man kann angesichts solcher Entstehungsweise nicht wohl erwarten, daß Kunstwerke hohen Ranges in den weichen Kalkstein der Felswände von Yün-kang gemeißelt wurden. Typische Gestaltungsformen werden wiederholt, und man ahnt, sofern nicht spätere Überarbeitung die Züge verwischt hat, unter der verwitterten Oberfläche der oft derb aus dem Felsen gemeißelten Figuren die Urbilder aus Bronze, Holz oder Stein, die von Künstlerhand geschaffen, den in Yün-kang tätigen Steinmetzwerkstätten als Vorlagen gedient haben mögen. Unschätzbar aber, da jene edleren Werke bis auf wenige Spuren verloren scheinen, sind für die Erkenntnis des Frühstiles buddhistisch-chinesischer Plastik die ausgedehnten Felsenhöhlen bei der alten Hauptstadt Ta-t'ung, da das riesenhaft ausgebreitete Material anders als die versprengten Überreste früheren Kunstschaffens eine zureichende Vorstellung von dem plastischen Ideal der Weizeit vermittelt.

Sucht man die späteren Formen der Weikunst in China, so muß man von Yün-kang nach Lung-mên wandern, wohin die Bildhauerwerkstätten übersiedelten, als im Jahre 494 Kaiser Hsiao Wên Ti die Hauptstadt seines Reiches von Ta-t'ung nach Lo-yang, der einstigen Residenz der östlichen Handynastie, verlegte.

Die Übersiedlung bezeichnet ebenso die Erweiterung des Machtbereichs wie die endgültige und vollständige Übernahme der altchinesischen Kultur, die durch eine Reihe einschneidender Reformen besiegelt wurde. Auch der Buddhismus erfuhr tätige Förderung, hat doch schon im ersten Jahre seiner Regierung Kaiser Hsüan Wu Ti, der Nachfolger Hsiao Wên Tis zum Gedächtnis seiner verstorbenen Eltern die beiden ersten Höhlen in Lung-mên anlegen lassen.

Durch ihre ungeheuren Abmessungen sollten die neuen Felsentempel die alten Anlagen weit in den Schatten stellen (18ff). Nicht weniger als 310 Fuß betrug — wenn ein schwer lesbarer Text richtig gedeutet ist — nach dem ursprünglichen Plan die Höhe der Grotten, die der Kaiser im Jahre 500 in den Felsen zu meißen befahl. Es wird in dem Buche der Wei berichtet, die Arbeit habe sich als unausführbar erwiesen, und der Kaiser habe sich mit einer Höhe von 100 Fuß begnügen müssen. Ein außerordentlicher Eifer wurde auf den Bau der neuen Felsentempel verwendet. Es heißt, daß bis zum Jahre 523 mehr als 800000 Tagesarbeiten in Lung-mên verrichtet worden seien. Die



Abb. 6. *Buddha und Bodhisattva-Darstellungen.*
Yün-kang. 5. Jahrh.

die fünf ältesten Grotten, die man kennt, nicht früher als in den Jahren 455 bis 462 vollendet wurden. Es heißt in dem Buche der Wei, daß angeblich im Jahre 453 der Priester T'an-yao sich nach der Hauptstadt begeben habe, um den Kaiser zu bestimmen, die Tempelgrotten errichten zu lassen. In jeder von ihnen habe eine Riesenstatue des Buddha gestanden. 70 Fuß habe die Höhe der größten unter ihnen betragen. Das Werk sei ungeheuer und seltsam anzuschauen gewesen.

Ein halbes Jahrhundert lang wurde in Yung-kang an den Felsskulpturen gemeißelt, die in unüberschbarer Zahl noch heute die Wände der in den Berg-

abhäng geschlagenen Höhlen bedecken. Sicher war mit der Form des neuen Kultbildes auch der Brauch, lebendigen Fels zu Tempeln umzubilden, aus Indien, wo solche Felsentempel seit alter Zeit errichtet wurden, nach China übertragen worden, wie auch die Vorstellung, daß die Stiftung des Buddhabildes als solche ein frommes Werk sei, aus dem Mutterlande des Glaubens stammte. Denn nicht wie in der westlichen Kirche genügte die Errichtung von Heiligenbildern zum Schmuck der Gotteshäuser und Altäre, soweit sie der Ritus verlangte, vielmehr wurde Buddhabild an Buddhabild gereiht, wie eben der Raum es gestattete; neben die Riesenstatuen, die auf kaiserliches Geheiß entstanden, traten kleinere Weibilder und kleinste Nischen, deren

Größe sich danach richtete, wieviel der Spender dem Steinmetzen zu zahlen vermochte, dem er seinen Auftrag erteilte.

Man kann angesichts solcher Entstehungsweise nicht wohl erwarten, daß Kunstwerke hohen Ranges in den weichen Kalkstein der Felswände von Yün-kang gemeißelt wurden. Typische Gestaltungsformen werden wiederholt, und man ahnt, sofern nicht spätere Überarbeitung die Züge verwischt hat, unter der verwitterten Oberfläche der oft derb aus dem Felsen gemeißelten Figuren die Urbilder aus Bronze, Holz oder Stein, die von Künstlerhand geschaffen, den in Yün-kang tätigen Steinmetzwerkstätten als Vorlagen gedient haben mögen. Unschätzbar aber, da jene edleren Werke bis auf wenige Spuren verloren scheinen, sind für die Erkenntnis des Frühstiles buddhistisch-chinesischer Plastik die ausgedehnten Felsenhöhlen beider alten Hauptstadt Ta-t'ung, da das riesenhaft ausgebreitete Material anders als die versprengten Überreste früheren Kunstschaffens eine zureichende Vorstellung von dem plastischen Ideal der Weizeit vermittelt.

Sucht man die späteren Formen der Weikunst in China, so muß man von Yün-kang nach Lung-mên wandern, wohin die Bildhauerwerkstätten übersiedelten, als im Jahre 494 Kaiser Hsiao Wên Ti die Hauptstadt seines Reiches von Ta-t'ung nach Lo-yang, der einstigen Residenz der östlichen Handynastie, verlegte.

Die Übersiedlung bezeichnet ebenso die Erweiterung des Machtbereichs wie die endgültige und vollständige Übernahme der altchinesischen Kultur, die durch eine Reihe einschneidender Reformen besiegelt wurde. Auch der Buddhismus erfuhr tätige Förderung, hat doch schon im ersten Jahre seiner Regierung Kaiser Hsüan Wu Ti, der Nachfolger Hsiao Wên Tis zum Gedächtnis seiner verstorbenen Eltern die beiden ersten Höhlen in Lung-mên anlegen lassen.

Durch ihre ungeheuren Abmessungen sollten die neuen Felsentempel die alten Anlagen weit in den Schatten stellen (18ff). Nicht weniger als 310 Fuß betrug — wenn ein schwer lesbarer Text richtig gedeutet ist — nach dem ursprünglichen Plan die Höhe der Grotten, die der Kaiser im Jahre 500 in den Felsen zu meißeln befahl. Es wird in dem Buche der Wei berichtet, die Arbeit habe sich als unausführbar erwiesen, und der Kaiser habe sich mit einer Höhe von 100 Fuß begnügen müssen. Ein außerordentlicher Eifer wurde auf den Bau der neuen Felsentempel verwendet. Es heißt, daß bis zum Jahre 523 mehr als 800000 Tagesarbeiten in Lung-mên verrichtet worden seien. Die

entwickeln, die charakteristisch sind für das neue Schönheitsideal des 6. Jahrhunderts, so zeigt sich hier wiederum umgekehrt die Rückwirkung auf die Form der Darstellung heimischer Trachten, da in den berühmten, großen Opferzügen der Pin-yang-Grotte in Lung-mên (24—25), die im Jahre 523 vollendet wurde, die Gewänder nun ebenfalls in reichen Falten gegliedert sind, deren natürlicher Fall allerdings von dem hieratischen Ornament, zu dem die Falten des Buddhakleides sich ordnen, noch weit genug unterschieden ist.

Aber die Annäherung hat sich doch bereits vollzogen. Ist für den Grundtypus des Buddhabildes im fernen Osten ein westliches Urbild die denknotwendige Voraussetzung, so wird schon in den frühesten Umbildungen die Darstellung des Buddha in China zu einer eigentümlichen, mit nichts außer ihr vergleichbaren künstlerischen Leistung. Die plastische Begabung der Rasse ist entbunden, und die Freude an der freigewordenen Kraft, an der neu gewonnenen Sprache, für die nur die Zunge gelöst zu werden brauchte, betätigt sich in der unermüdlichen Schöpfung der nach Tausenden zählenden Buddha-Statuen in den Felsengrotten von Lung-mên.

Östliche Bildnerkunst erlebte eine glückliche Blütezeit unter der Herrschaft der Wei-Kaiser, die dem Buddhismus wohlgesinnt, selbst das Beispiel gaben für die massenhaften Stiftungen von Weihbildern des neuen Glaubens. Aber trotz der Fülle erhaltener Denkmäler läßt sich bislang keine zureichende Vorstellung von den künstlerischen Höchstleistungen der Epoche gewinnen, denen ein paar köstliche Kleinbronzen (28—31) mit besserem Recht zuzuzählen sind als die mit wenigen Ausnahmen doch allzu rohen Steinmetzarbeiten der Höhlentempel und der Votivsteine. Die Gesamthaltung wie die Bildung der Köpfe und die Anlage der Gewänder dieser Kleinbronzen läßt die zeitliche Zusammengehörigkeit mit den Denkmälern der Großplastik der Wei-Dynastie unschwer erkennen. In diesen zierlichen Bronzestatuetten ist beweglich und lebendig, was unter den Händen der Steinbildhauer zu einer doch starren Größe erfror. Und diese Bronzen sind zugleich allen indischen Werken ähnlicher Art so entgegengesetzt, sind so unverkennbar chinesisch, daß sie, wenn es dessen noch bedürfte, als ein letzter Beweis dafür herangezogen werden könnten, wie schon im 6. Jahrhundert die Fremdform des buddhistischen Kultbildes im Osten vollkommen assimiliert worden war.

In solchen Werken der Kleinplastik ahnt man die Höhe künstlerischer Möglichkeiten der Wei-Zeit, und man erkennt in einer anderen Gattung, den in

ziemlicher Anzahl erhaltenen Grabstelen (Abb. S. 22 und Taf. 32–33), die sicher niemals der hohen Kunst beigezählt, doch deren Typen getreulich spiegeln, die Fülle gleichzeitig nebeneinander möglicher Ausdrucksformen. Man sieht es, wie das scheinbar uralte lineare Bedürfnis der chinesischen Kunst auch die neuen Bildungen zu überwuchern vermag, indem die ganze Fläche des Steines mit einem dichten Netzwerk ornamentaler Rillen überzogen wird, das die figürlichen Motive kaum mehr erkennbar hervortreten läßt. In den taoistischen Kultbildern (34), in denen die geistesverwandte heimische Lehre des Laotse mit dem fremden Glauben zu wetteifern suchte, indem sie seine Darstellungsformen übernahm, sind die Gewänder gern im Anschluß an die gleiche uralte Bildgewohnheit durch enge parallele Riefelungen belebt, ein Zeichen, wie auch jetzt noch das in kunstreiche Falten gelegte Buddhagewand als ein eigentlich fremdes Element, als die ausländische Tracht, als das Attribut der indischen Gottheit gelten mochte.

Aber der gleiche alteingeborene Formtrieb macht auch vor den Gestalten des buddhistischen Pantheon selbst nicht Halt. Auch das Faltenwerk des Buddhakleides kann sich einmal zu einem ornamentalen Zickzackmuster versteifen, ein andermal zu einem vierteilig wellenartigen Bandgeschlinge verflechten oder in ein klassizistisch elegantes Kurvenwerk sich lösen. Und wie auch die Motive ineinanderwachsen, das zeigen die Bekrönungen buddhistischer Weih tafeln, in denen die uralten Fabeltiere ihr Wesen treiben, Drachenleiber sich in gegenständigem Spiel zu einem formenreichen Ornament verschlingen.

DIE KUNST DER SUIKO-ZEIT IN JAPAN

Die Frage nach dem Material der frühbuddhistischen Plastik in China ist nicht leicht zu beantworten, da fast ausschließlich zwar Steinbildwerke erhalten, offenbar aber Kultbilder aus Holz und Bronze nur darum fehlen, weil sie bis auf wenige Spuren zugrunde gegangen zu sein scheinen. Die Bautätigkeit der Weizeit beschränkte sich keineswegs auf die Arbeit an den Felsengrotten, vielmehr wurden überall im Reiche Tempel in großer Zahl errichtet. Man weiß aus den Geschichtsquellen, daß einer Buddhistenverfolgung unter Kaiser Wu Tsung im Jahre 845 nicht weniger als 4600 Tempel zum

Opfer gefallen sind, und wenn auch drei Jahre später unter Kaiser Hsüan Tsung die Wiederherstellung der Tempel befohlen wurde, so mögen doch in diesem Bildersturme, der keineswegs der einzige seiner Art gewesen ist, zahllose alte Kultstatuen zerstört worden sein. Aus Holzgebaute Tempel mit holzgeschnitzten Weihbildern hat man sich als die üblichen Kultstätten des alten China vorzustellen, die in den Felsengrotten in einem ungewöhnlichen Material nachgebildet wurden. Balkengetragene Schindeldächer treten als Rahmenwerk in den mehrstöckigen Aufbauten der reicheren Grottenwände auf und zeugen deutlich für die Herkunft der Formen, die nicht ursprünglich in Stein erdacht waren.

Wenn aber neben den handwerklichen Ausläufern einer hochentwickelten Kunst, die in den Steinmetzarbeiten der Felsentempel erhalten sind, in China selbst die wenigen Überreste plastischer Arbeiten in anderem Material weit in den Hintergrund treten, so wurde Japan zu dem Schatzbewahrer, der anvertrautes Gut besser zu hüten verstand. Man muß die ältesten Tempel des Inselreiches aufsuchen, wenn man die Höchstleistungen frühbuddhistischer Kunst des Ostens kennen lernen will.

Nach einer Reihe früherer Versuche wurde um die Mitte des 6. Jahrhunderts der Buddhismus in Japan eingeführt. Auch hier handelte es sich keineswegs lediglich um die Übernahme eines fremden Glaubens, sondern um den Sieg einer überlegenen Kultur, die schrittweise nach Osten vordringend die halbzivilisierten Völker sich untertan machte. Prinz Umayado, mit seinem posthumen Namen Shōtoku Taishi genannt, der den Japanern als der Konstantin des neuen Glaubens gilt, war, obwohl er selbst die Mönchweihe nahm, in erster Reihe ein großer Staatsmann, unter seiner Regentschaft erst entstand das geeinte japanische Reich, da er die alte Feudalherrschaft brach und mit Hilfe eines organisierten Beamtentums die kaiserliche Gewalt befestigte.

Für das Japan des 6. Jahrhunderts wurde China das große Vorbild. Von China übernahm es die politischen Reformen wie die neue Religion, ja man sagt nicht zu viel, wenn man die gesamte Kultur des Inselreiches in Schrifttum und Kunst einen Ableger der uralten chinesischen Kultur nennt. Denn Japan stand, ehe es die Befruchtung vom Festlande empfing, auf der Frühstufe eines kaum zivilisierten Landes. Es geht hier der Übernahme der buddhistischen Kunst nicht eine eigene, wesentliche Kunstübung voran, die auf das Neue umbildend einzuwirken vermocht hätte. Vielmehr betraten die Sendboten des neuen Glaubens in Japan jungfräulichen Boden, und die Kultbilder, die sie

errichteten, konnten von gelehrigen Handwerkern nur nachgeahmt, aber kaum umgeformt werden.

So wäre es vermessen, in dieser Frühzeit von einer spezifisch japanischen buddhistischen Kunst zu sprechen, zumal auch die Schriftquellen die Namen chinesischer Bildner nennen, die in Japan tätig waren. Man weiß von einem in Japan ansässigen chinesischen Meister, der die ersten Buddhabilder gefertigt haben soll, und Kuratsukuri Tori, der gefeierte Schöpfer der Shaka-Trinität im Kondō des Hōryūji (35—37), war der Enkel eines schon 522 aus China eingewanderten Mönches namens Shiba Totto.

Die Japaner selbst pflegen die früheste Phase der bildnerischen Entwicklung ihres Landes mit Korea in Beziehung zu bringen. Berühmte Bildwerke des 6. Jahrhunderts werden von der Tradition als Schöpfungen koreanischer Herkunft oder doch koreanischen Stiles bezeichnet. Es ist kein Grund, solcher Überlieferung zu mißtrauen, wird doch die offizielle Einführung des Buddhismus in Japan von einer Botschaft des Königs Seimei von Kudara (Korea) hergeleitet, der im Jahre 552 dem Kaiser von Japan eine bronzene Buddhastatue zum Geschenk machte. Korea spielte die Mittlerrolle zwischen China und Japan, aber man kennt nicht die Wesenszüge einer spezifisch koreanischen Kunst dieser Frühzeit, und ohne diese Kenntnis bleibt es unmöglich, etwa koreanisch beeinflusste Sonderzüge der altjapanischen Kunst zu bestimmen.

Es ist eine gewiß bedeutungsvolle Tatsache, daß eine der schönsten Holzstatuen der Suikozeit, der Maitreya des Kōryūji (45), ihr Gleichnis in der hervorragendsten, auf koreanischem Boden erhaltenen Bronze (44) findet, aber man wird gut tun, beide Werke weder als koreanisch noch als japanisch deuten zu wollen, sondern aus dem Stilcharakter der chinesischen Kunst der Wei-Zeit zu verstehen, deren weitere Grenzen auch die dem Kontinent östlich vorgelagerten Halbinsel und Inseln umgreifen.

Vom Jahre 552, dem durch historische Konvention festgelegten Datum der Einführung des Buddhismus, bis zum Jahre 645 rechnen die Japaner die erste Periode des geschichtlichen Daseins ihres Landes. Wie sie in allem nun dem Vorbilde Chinas nacheiferten, so in der Errichtung zahlloser Tempel des neuen Glaubens. Im Jahre 624 wurden bereits nicht weniger als 446 Gotteshäuser gezählt, und wenn man sie alle mit den üblichen Buddhabil dern ausgestattet denkt, so mag man ermessen, wie wenig auch in Japan von den Schöpfungen der Frühzeit erhalten ist, deren seltene Überreste als kostbarstes

Gut in einigen Tempeln der Gegend von Nara, vor allem dem altherwürdigen Hōryūji, gehütet werden.

Daß aber das Hauptwerk der Zeit, die große Bronze-Gruppe des Shaka und zweier begleitender Bodhisattvas (35—37) vor einem reichgezierten Nimbus, die im Jahre 623 errichtet wurde, nichts anderes ist als eine der vollendetsten Schöpfungen frühchinesischer Kunst, würde ihre nahe Beziehung zu den Steinbildwerken von Lung-mên beweisen, auch wenn man nicht wüßte, daß ihr Schöpfer selbst von Abstammung Chineser gewesen, zumal auch die reife Gußtechnik nur aus der in China wirksamen Tradition einer alten Bronzekunst erklärlich ist. Sollen neben den vielen verbindenden die wenigen scheinbar unterscheidenden Züge festgestellt werden, so sei auf den für das dritte Jahrzehnt des 7. Jahrhunderts auffällig altertümlichen Charakter des Werkes hingewiesen, da neben dem unmittelbar an Schöpfungen der Bildhauer von Lung-mên (20) gemahnenden reichen Gefäß der Throndecke in den Köpfen ein eher noch archaischer Zug fühlbar ist, der in der provinziellen Entfernung von dem lebendigen Zentrum zeitgenössischer chinesischer Kunst seine zureichende Erklärung findet.

Wenn etwas, so charakterisiert diese vergleichsweise altertümliche Haltung die Kunst der Suikozzeit in Japan, in der Elemente des Stiles der früheren Yün-kang-Grotten mehr noch sich zu spiegeln scheinen als der ebenfalls ihr zeitlich voraufgehenden Schöpfungen von Lung-mên. Man wird diese Haltung begreiflich finden und mit der Tradition vereinbar, nach der chinesische Meister sich in Japan ansiedelten, um hier, von den lebendigen Quellen ihrer Kunst abgeschnitten, ältere Stilformen getreulich länger zu bewahren. So mag man den archaischen Gesichtstypus der herrlichen Kwannonstatue des Yumedono (41—43) deuten mit dem feinen Lächeln ihrer in einfachem Bogen emporgezogenen und leicht eingetieften Mundwinkel, so die symmetrische Parallelität ihrer scharf in die Fläche gepreßten Gewandfalten, die in beinahe gleichlautender Folge bei den Begleitern des bronzenen Shaka im Kondō des Hōryūji (35) wiederkehren, so daß man versucht sein könnte, beide Werke dem gleichen Meister zuzuschreiben, läge nicht die andere Möglichkeit näher, ein gemeinsames chinesisches Vorbild beider Schöpfungen vorauszusetzen.

Gleichartig ist die Anlage des Gewandes mit dem breiten Auslauf zu den Füßen in mehrfach treppenförmigem Faltenabstieg, sind die breiten Bänder, die um die Vorderarme geschlungen, sich vor den Knien kreuzen, um zu beiden

Seiten der Gestalt in breitem Bogenschwung herniederzufallen, ist Haltung und Bildung der Köpfe, sind endlich die Hände mit der schlankgliedrigen Beweglichkeit ihrer Finger, die zierlich ein heiliges Juwel umfassen. Aber wie sehr solche allgemeine Anlage bestimmender Gewandformen zugleich typisch für die Zeit ist, beweist die anders bewegte und in ihrer hohen Schlankheit fremdartig proportionierte Kwannonstatue im Kondō des Hōryūji (38—39), die von der Tradition mit Korea in Zusammenhang gebracht, die Vorstellung von der Frühform östlicher Plastik um einen besonderen Typus bereichert.

Sollen Anfang und Ende dieses Frühstiles buddhistischer Kunst in Japan bezeichnet werden, so sei auf diese Kwannon des Hōryūji einerseits, auf den Maitreya des Kōryūji (45—46) und die Schwesterstatue in Korea (44) anderseits hingewiesen, die mit ihren volleren Gesichtsformen, mit den weicher gekräuselten Lippen und den plastisch reicheren Schiebungen der über den Thronszitz herniederfallenden Gewandfalten eine spätere Entwicklungsphase östlicher Kunst zu repräsentieren scheint. Denn es zeigt sich zumal in dieser asymmetrisch Natürlichkeit vortäuschenden Bildung der nicht mehr scharf angebügelten, sondern frei sich übereinander lagernden Faltengeschiebe die neue Gesinnung eines aus archaischer Strenge sich lösenden jungen Geschlechtes, das in China lange schon am Werk war, während in Japan noch die alten Formen nachwirkten.

Es ist schwer und wird immer unmöglich sein, jeder einzelnen der in Japan erhaltenen Skulpturen dieser Frühzeit buddhistischer Kunst ihren Platz in der Entwicklungsgeschichte östlichen Formschaffens anzuweisen, um so schwerer, als auch über die Möglichkeiten örtlicher Sonderbildungen kaum begründete Vermutungen ausgesprochen werden können. Man weiß nicht, wie das Verhältnis zu deuten ist, in dem die zwei schönsten Statuen des Maitreya, des in tiefes Sinnen versunkenen göttlichen Heilsbringers, zueinander stehen, da sie zeitlich unmittelbar benachbart, als die meisterlichen Abwandlungen eines gemeinsamen Urtypus sich bekunden. Aber einem Werke von so überlegener Meisterschaft wie dem Maitreya des Chūgūji (47—50) geschieht überhaupt Unrecht, wenn es lediglich als Repräsentant einer Stilstufe betrachtet wird, da es als die persönliche Schöpfung eines begnadeten Künstlers sich in die Reihe der höchsten Leistungen religiöser Bildnerei aller Zeiten einstellt. Die ganz klare und einfache Form, in der überirdischer

Zeugnis ablegen für die entschwundenen Meisterwerke der klassischen Epoche östlicher Bildhauerkunst. Ahnt man doch angesichts dieser in typisch gleichbleibenden Formen sich wiederholenden Buddhabilder kaum etwas von Art und Umfang nur der Aufgaben, die der Plastik in einer Epoche höchster Schaffensfreude von fürstlichen Bauherren gestellt wurden. Ein paar Marmorplatten mit Reliefbildern von Tieren (56), die in ein ornamentales Rankenwerk versponnen sind, mögen eine unter vielen Möglichkeiten plastischen Zierwerks veranschaulichen, zeigen zugleich neben einer schwer zu deutenden Beziehung zu der Kunst der Skythen den Weg einer heimischen Formenentwicklung, deren Stammbaum bis in die Han- und Chou-Zeit sich zurückverfolgen läßt, im Gegensatz zu der durch fremde Vorbilder gebundenen Darstellung der Götter des buddhistischen Pantheon.

Man kennt in größerer Zahl plastisch dekorierte Geräte, wie die Spiegel (57), deren reichste, mit Weinranken und laufenden Tieren in erhabenem Relief verzierte Exemplare der T'angzeit entstammen, man kennt hölzerne Masken (79—80), in deren vielgestaltigen Bildungen die Formenphantasie der Künstler sich einem freien Spiele zu überlassen vermochte, man kennt endlich, wie aus allen Epochen der chinesischen Geschichte seit der Hanzeit, Reste kaiserlicher Grabanlagen, aber man vermag aus der Anschauung solcher Überreste und nach Analogie späterer Jahrhunderte allein kaum eine Vorstellung von dem bildnerischen Zierwerk am Äußeren und im Inneren der Tempel und Paläste, Toranlagen und Pagoden zu bilden, die für immer von der Erdoberfläche verschwunden sind.

DIE GRABPLASTIK DER T'ANG-ZEIT

So gründlich das Werk der Zerstörung gewesen ist, das Wohnsitze und Paläste der Lebenden vernichtet hat, so sorgfältig hat der Boden verwahrt, was pietätvoll gläubiger Kult den Gräbern der Toten vertraut hat. Zwar sind die Grabstätten der Kaiser älterer Dynastien seit langem der Vergessenheit anheimgefallen — allein die Minggräber genossen bis in die Gegenwart Berühmtheit und Pflege —, aber die Pfeiler und Statuenkolosse, die den Vorplatz säumten, waren standhaft genug, der Wut der Elemente wie menschlicher Zerstörer zu trotzen.

Entstammen der Hanzeit die ältesten erhaltenen Denkmäler der Art, so reicht sicherlich die Sitte, mächtige Tiergestalten als Grabeswächter paarweis vor den Totenkammern der Fürsten zu errichten, noch weiter hinauf in die Vergangenheit, sind die vereinzeltten Dokumente einer meisterhaften Großplastik, die aus der Epoche der Hankaiser überliefert sind (4), nicht die frühesten Äußerungen des bildnerischen Genius der östlichen Rasse. Erst zur Zeit der Wei jedoch, im 5. und 6. Jahrhundert, mehren sich die Denkmäler. Zwölf Grabanlagen mit einer stattlichen Reihe tierischer Kolosse (7—8) legen in ihrer gleichsam urweltlichen Größe Zeugnis ab von der ungebrochenen Tradition einer alteinheimischen Bildnerkunst, von einer fast sagenhaften Kraft gestaltender Phantasie, die kein fremdländischer Einfluß zu brechen vermocht hatte.

Verehrung der Ahnen hatte immer in China die altüberlieferten Formen mit besonderer Heiligkeit umgeben, und wenn das mächtige Geschlecht der Siao, dem elf Kaiser entstammten, seinen Ursprung von einem der mythischen Herrscher grauester Vorzeit herleitete, so folgten die Gräber, in denen seine Toten beigesetzt wurden, gewiß einem Ritus, der als der uralte ehrwürdigste überliefert war. Ein Paar geflügelte Tiere und drei Paare von Stelen und Säulen mit den Weihinschriften für den Verstorbenen säumen den Vorplatz des Grabhügels. Fast drei Meter in der Länge messen die mächtigen Löwen und Pferde und Fabelwesen, die bestimmt waren, den Großen des Reiches Totenwacht zu halten. Natürliche Gestalt ist in mächtige Formengebäude gewandelt, Kurven von unheimlich



*Abb. 7. Weltenwächter
aus dem Grabe des Liu († 728).
London, Eumorfopulos*

aus dem Grabe des Liu († 728). London, Eumorfopulos

drohender Gewalt schrecken feindliche Dämonen, die es wagen wollten, den ewigen Schlaf der Bestatteten zu stören.

Erscheinen die Grabeswächter der Liangdynastie, die Kaiser Wu errichten ließ, als die letzten Repräsentanten der großen archaischen Kunst, deren älteste Zeugnisse in den Gefäßen der Bronzegießer überliefert sind, so durchdringt der neue Geist der T'angdynastie auch die uralte geheiligten Formen mit dem von Grund auf gewandelten Bildungsideal einer klassischen Kunst, die, betroffen von dem unmittelbaren Eindruck der natürlichen Umwelt, den strengen Zwang hieratischer Gesetzmäßigkeit preisgibt, im Vertrauen auf die eigene jugendliche Schaffenskraft.

Das neue Ideal der T'angzeit heißt Natürlichkeit und Schönheit zugleich. Urtümliche Größe wird mit anmutiger, fast zierlicher Schmuckform umhungen. Bleibt noch die Grundform archaischer Blockkomposition erhalten, so wird mit sichtlicher Freude an der natürlichen Bildung des Einzelnen doch die Mähne eines Pferdes (58), die Muskulatur seiner Brust, seiner Beine gestaltet, und in dem mächtigen Gefieder seiner Flügel belebt sich das alte, spiralig gerollte Beschlagwerk zu einem wundervoll plastischen Gewoge, dessen phantasievolle Stilisierung den chinesischen Pegasus in das Reich der Fabelwesen emporträgt.

Wie aber das neuerwachte Porträtbedürfnis der Zeit Sinn und Gestalt der uralten Grabtiere zu wandeln vermag, das zeigen die Relieftafeln von der Totenstätte des Kaisers T'ai Tsung († 650), des Gründers der T'angdynastie, die das Bild der Schlachtrosse des Verstorbenen selbst verewigen (Kümmel, Tafel 14), das Werk eines Meisters, der mit dem berühmtesten Maler der Pferde, mit Han Kan selbst, wohl zu wetteifern imstande ist:

Von dem Reichtum plastischer Gestaltung, deren die Epoche der T'angdynastie fähig gewesen ist, lassen solche vereinzelt Denkmäler einer verschwundenen Monumentalskulptur nur mehr eine schwache Vorstellung bilden. Man ahnte trotz ihrer nur wenig von den Möglichkeiten eines neuen naturalistischen Stiles, hätte nicht die Sitte, den Verstorbenen einen ganzen Troß von menschlichen und tierischen Begleitern mit auf die Wanderung ins Jenseits zu geben, massenhaft aus Ton gebildete Figuren im schützenden Innern der Gräber bis zum heutigen Tage erhalten, in denen die bildnerische Ausdrucksfähigkeit des China der T'angzeit, wenigstens in einem schwachen Abglanze, erkennbar wird. In diesen tönernen Figuren offenbart sich die künstlerische Tradition des alten China auf der Höhe einer Formenentwicklung, deren

frühere Phasen wir nur mehr zu ahnen vermögen. Motive, die seit der Hanzeit geläufig gewesen sind (2), erfahren ihre freie Ausbildung in Darstellungen tanzender (Abb. S. 41) und musizierender Frauen, von Dienern am Zaum geführter Pferde und Gestalten in zereemonieller Haltung. In Fabeltieren und Wachtgottheiten (Abb. S. 39) vermengt sich die Phantasiewelt alteinheimischen Dämonenglaubens dem Vorstellungskreise des buddhistischen Pantheon, und der Formenkanon endlich dieser von einem blühenden Töpferhandwerk gezeugten Nachbildungen der entschwundenen Werke einer hohen Bildnerkunst der T'angdynastie legt Zeugnis von der allmählichen Aufsaugung und eigentümlichen Weiterbildung ursprünglich fremden westlichen Kunstgutes. Denn einerseits ist schwer zu verkennen, wie von der buddhistischen Götterstatue entlehnte Formen in diese ihrem Wesen nach autochthone Kunst lebendiger Wirklichkeitsdarstellung eindringen, anderseits wird im Vergleich ebenso deutlich, wie das spezifische Schönheitsideal der Rasse auf den Typus der in vollendeter Harmonie thronenden Gottheiten abfährt.

In der Gesichtsbildung namentlich weiblicher Figürchen, die in den Gräbern gefunden wurden (63), offenbart sich der besondere Schönheitssinn der östlichen Rasse. In das großflächig fett gerundete Antlitz puppenhaft anmutiger Mädchengestalten werden die Einzelformen von Augen, Nase, Mund und Kinn zierlich auf engstem Raume eingetragen. Das Gewand der Menschen bleibt die einheimische Tracht, und es zeigt sich, wie das stereotype Faltenwerk des



*Abb. 8. Tänzerin
aus dem Grabe des Liu († 728).
London, Eumorfopoulos*

Buddhakleides als integrierender Teil einer fremdländischen Tracht empfunden wurde, da an der Weiterbildung seines Faltenstiles die weltlichen Figuren keinen Teil haben, ihr Kleid vielmehr, nur durch wenige Furchen sparsam gegliedert, in einheitlichem Fluß den Körper umgibt.

Wenn in etwas aber, so offenbart sich in der Wiedergabe der Tiere, der Kamele (60) und Pferde (61—62) vor allem, von denen die Menschen begleitet werden, die hohe Vollendung, zu der die Kunst des China der T'angzeit emporgestiegen war, da die berühmten Darstellungen laufender Pferde, die von den Steinritzungen der Hanzeit bekannt sind, weit in den Schatten gestellt werden durch die scheinbar einfache Natürlichkeit der von feinem Formenverständnis erfüllten Tierbilder.

Man mag sich auszumalen versuchen, wie solche Fähigkeit der alten Bildhauer, denen es gewiß nicht genügte, ihre Schöpfungen mit den Toten in der Erde vergraben zu wissen, sich im Schmuck irdischen Daseins auszuwirken Gelegenheit fand. Kennt man doch wenige Proben erst einer köstlichen Gerätekunst, die ahnen läßt, welcher formenden Vollendung die von den Schriftstellern gepriesene Blütezeit künstlerischer Kultur des alten China fähig gewesen ist.

DIE BUDDHISTISCHE PLASTIK DER FRÜHEN T'ANG-ZEIT

Der neue Stil buddhistischer Kunst, mit dem die Epoche der T'ang den Kanon des großen Kultbildes für alle folgenden Zeiten festlegte, ist in gleichem Maße bestimmt durch die heimische Formenentwicklung wie durch das Eindringen einer neuen Welle indischen Kunstgutes, deren Spuren nicht allein in dem Denkmälerbestande sichtbar werden, sondern auch durch alte Nachrichten verbürgt sind, die von den engen Beziehungen des China der T'angkaiser zu dem westlichen Asien berichten. Man kennt die Daten bedeutender Gesandtschaften, die sich im Verlaufe des 7. Jahrhunderts in der Hauptstadt Ch'ang-an trafen, man weiß von den Indienfahrten berühmter chinesischer Priester, wie des Hsüan-tsang, den ein gefeiertes altes Gemälde beladen mit heiligen Schriften aus dem Mutterlande des Buddhaglaubens heimkehrend darstellt. Der östliche Buddhismus selbst folgte in jener Zeit den

Umbildungen, denen die Religion in Indien unterworfen war. Der Götterhimmel weitete sich mit dem Aufkommen der Tantrasekte (Chên-yen-tsung), die mehr von der altbrahmanischen als von der eigentlich buddhistischen Vorstellungswelt beeinflußt war. Wie das chinesische Reich unter den T'angkaisern die Grenzen seiner politischen Macht weit nach dem Westen vorgeschoben hatte, so ist die Reichweite der Stilformen seiner Kunst weiter ausgedehnt als jemals zuvor, aber um so schwieriger wird es, auf dem Wege über Turkestan, das zu einem Ausstrahlungsgebiet graeko-buddhistischer Kunst geworden war, bis nach Indien die Wanderung der Formen zu verfolgen, um etwa im einzelnen zu bestimmen, welchen Anteil neue westliche Einflußströme an der spezifischen Bildung der buddhistischen Kunst Chinas im 7. Jahrhundert genommen haben.



Abb. 9. Bodhisattvakopf. T'ang-Dynastie.
Brüssel, Stoclet

Grabungen in Turfan, die höchst überraschende Funde in großer Zahl zutage förderten, schienen die Lösung aller Rätsel zu verheißen, da man hier die wichtigste Etappe auf dem Wege des großen Kulturstromes nach dem Osten zu finden erwarten durfte. Aber die ungeahnt reiche Ausbeute wiederholter Expeditionen brachte doch insofern eine Enttäuschung, als Denkmäler der entscheidenden Frühzeit fehlen, als neben deutlich von Gandhāra beeinflussten Formen in der Hauptsache rein chinesische Bildungen stehen, die, einer rückläufigen Welle ihre Entstehung verdankend, von nichts anderem als dem weiten Verbreitungsgebiet der Kunst der T'angzeit Zeugnis

ablegen. Sicher sind auch Elemente der graeko-buddhistischen Kunst in dem Schmelztiegel der Formen aufgegangen, aus dem die reife Kunst der T'angzeit in China erstand, aber ebenso sicher hat sich das neue Formenideal des Ostens nicht auf dem Wege der Rückbildung aus der hellenistischen Provinzkunst Nordindiens und Zentralasiens gebildet.

Höchst unzureichend nur ist das Material, aus dem die Erkenntnis vom Stile der klassischen Epoche chinesischer Bildnerei geschöpft werden muß, besteht doch wiederum die überwiegende Zahl erhaltener Denkmäler religiöser Plastik auf dem Boden des chinesischen Reiches in den Statuen und Reliefs der Felsenhöhlen, die in der oft plumpen Umbildung handwerkender Steinmetzen eine zumeist recht ungünstige Vorstellung von der hohen Kunst des 7. Jahrhunderts überliefern.

Zwar scheint das Interesse der Kaiser an den nahe der Hauptstadt gelegenen Felsengrotten von Lung-mên auch in der neuen Zeit nicht erloschen zu sein, denn wenigstens die Größe einiger erst unter der T'angdynastie gearbeiteter Bildwerke zeugt von der Macht ihrer Auftraggeber, aber sicher entsprach der Bau dieser unwirtlichen Steinhöhlen am wenigsten dem gesteigerten Luxusbedürfnis der Zeit, das auch das Buddhahild aus edlerem Material zu formen liebte, wie die Riesenstatue des Vairocana, zu deren Kosten das ganze Land zu steuern um das Jahr 700 aufgerufen wurde, aus Bronze gegossen war.

So muß man, wenn man die Steinbilder, die in Lung-mên und an einigen anderen Stellen des weiten chinesischen Reiches (65—67) als die stummen Zeugen einer großen Vergangenheit bis in unsere Zeit gerettet wurden, nach der Stilform der T'angperiode befragt, sich dessen bewußt bleiben, daß man nur ärmlichen Nachbildungen hoher Meisterwerke gegenübersteht, daß es Aufgabe der Einbildungskraft bleibt, in vergrößernden Kopien den Hauch originaler Kunstschöpfungen zu verspüren. Ähnlich den römischen Wiederholungen berühmter griechischer Bildwerke sind die Skulpturen, die im Verlaufe des 7. Jahrhunderts in den Grotten von Lung-mên gemeißelt wurden, wertvoll vor allem als Material archäologischer Formenerkenntnis. Die allgemein stilgeschichtlichen Merkmale der Zeit sind auch diesen handwerklichen Umbildungen so unverkennbar aufgeprägt, daß ein Kapitel der Entwicklungsgeschichte chinesischer Plastik auf ihre Aussage begründet werden kann.



*Abb. 10. Bodhisattvaköpfchen. Marmor.
Tang-Dynastie. Berlin, F. Lissa*



*Abb. 11. Seitenansicht
des Bodhisattvaköpfchens*

Eine neue Welt öffnet sich in einer neuen Zeit. Der Schritt von der Plastik der Weidynastie zu den Schöpfungen der Epoche der T'ang bedeutet den Übergang von einer archaisch gebundenen zu einer klassisch reifen Kunst. In zugleich voller und beweglicher werdenden Formen kündigt sich ein anderes Schönheitsideal, in dem das eigene sinnliche Gefühl der Rasse, das am reinsten in den porträthaften Bildungen der Grabkeramik sich äußert, mit von Gandhāra vermittelten westlichen Zügen zu einem neuen Typus göttlicher Vollendung zusammenschmilzt. Der Umriss des Gesichtsovals (70) nähert sich dem Kreise, indem die Stirn niedriger wird, die Wangen voller und fleischlicher sich verbreitern, das Kinn, in einer bogenförmigen Furche vom Halse absetzend, sich rundet, und seine reine Kurve begleitet wird von drei gleichmäßig parallel geschwungenen Falten, in die der fette und kurze Hals gegliedert ist (76). Die sinnlich schwellenden Lippen werden oben wie unten nach der Mitte tief eingezogen, so daß eine schöne und wohl lautende Kurvatur entsteht (71). In die vollen Formen zumeist nur leicht eingetiefte Falten steigen zu den Winkeln der Nase empor, deren Rückenlinie sich in die ansteigenden Brauenbogen fortsetzt, unter denen die Augen mit der Bedachung ihrer Lider kugelig aus ihren Höhlen zu schwellen scheinen (70). Diese reine Rundform des

Gesichtes wird gekrönt von dem hohen Haaraufbau, der die Doppelwölbung des Buddhaschädels wie schon in der Weizeit (17) zuweilen mit welligem Gelock überspinnt (74), dessen reifere Bildungen aber erst in den kunstvoll getürmten und mit Zierwerk geschmückten Frisuren der Bodhisattvas, vor allem der beliebtesten Göttergestalt, der gnadenreichen Kuanyin, sich erfüllen (69—70).

Die kaum merklich leise Bewegung, die den Zügen des Gesichtes in all ihrer Ruhe eine vordem unbekannte innere Belebtheit mitteilt, scheint auch die Körpermasse nun zu durchströmen. Zwar lockert sich keineswegs in der Gestalt des über irdisches Wesen erhaben thronenden Buddha das Gesetz strenger Frontalität, aber die reine Symmetrie wird durchbrochen durch eine stark betonte unterschiedliche Bewegung der Arme und Hände, die sich einer der Weizeit fremden Zierlichkeit befleißigen, wenn die Finger sich in der typischen Geste lehrenden Weisens spreizen (81, 86) oder in pretiöser Spitzheit ein heiliges Kleinod fassen, und die Begleiter des Buddha, die ehemals säulengleich kerzengerade sich erhoben, werden durch starke Schwingung der Hüften zu der Hauptgestalt, deren Thron sie rahmen, in rhythmische Beziehung gebracht (73, 74).

Wohl begegnet das Motiv der in der Hüfte bewegten Bodhisattvagestalt schon in den frühen Denkmälern von Yün-kang (12), jedoch erst in der Epoche der T'ang wird es zu der freien Eleganz einer tänzerisch gelösten Geste umgebildet (67), die es schon in dem indischen Mutterlande der buddhistischen Kunst des Ostens angenommen hatte. Die ursprüngliche Abstammung des wichtigen Motivs, das an die S-Kurve gotischer Heiligenfiguren in Europa erinnert, aus der altindischen Kunst kann nicht wohl bezweifelt werden. Fraglich kann nur bleiben, ob es dem Formenvorrat der ersten Rezeption der fremden Kunst im Osten angehörte, oder ob es mit einer neuen Welle zentralasiatischen Bildgutes, die in der Zeit der T'angherrschaft nach China getragen wurde, in seiner vollendeten Gestalt Aufnahme fand. Wird auch in der Gewanddarstellung, die immer ein zuverlässiger Gradmesser der Stilentwicklung ist, eine engere Angleichung an die spezifische Tracht und das eigentümliche Formenideal indischer Kunst erkennbar, so offenbart sich doch zugleich eine selbständige Fortbildung, da der Wandlung zu reicherer Gesamtanlage und freierer Beweglichkeit ein Bildungsgesetz zugrunde liegt, das nicht an dieser Stelle allein der Stufenfolge von einer archaischen zu einer klassischen Kunst überhaupt immanent ist.

messen. Will man den Typus des großen Buddhaideals der T'angzeit deuten, so muß man auf diesen Yakushi weisen, der ebenso ruhevoll erscheint in dem gemessenen Aufbau seiner Formen wie gewaltig überlegen in der einfachen Führung der Linien, dem eindrucksvoll ansteigenden Gesamtumriß und dem sanften Fluß der Gewandkurven, deren melodisches Klingen sein Widerspiel findet in dem beweglichen Gefält der vorn über den Thronstz herniederfallenden Stoffmasse. Das schwere Ornament der alten Throndecken (35) hat sich in eine freie und reiche Gliederung verwandelt; es ist ein Schmuckstück nach dem Geiste der Zeit entstanden, die den Bodhisattva mit Ketten und Geschmeiden umhing, und die auch die feierlich ernste Größe des Buddhabildes selbst nicht frei von beweglichem Zierwerk zu denken vermochte.

Die Gestalten der Yakushi-Trinität sind als reine Rundfiguren von allen früheren Tempelbildern unterschieden. War vordem auch die Freistatue dem strengen Gesetz der Frontalität unterworfen, so sehr, daß jede andere Ansicht als die allein vom Künstler gewollte eine Verzerrung der Formen bedeutet, so wird nun, obwohl die großen flachen Nimben die vollrunden Statuen ins Relief zu rücken scheinen, doch erst im Umschreiten der ganze Formengehalt der Skulpturen erkennbar. Denn nicht mehr trennt ein Bruch die Vorderansicht von jeder möglichen seitlichen Einstellung, vielmehr begreift man erst von den Schrägansichten (84) solcher Rundfiguren die Rückkehr in eine neue Reliefform, die der koreanische Bildhauer unternahm, der die halb ins Profil gerückten Bodhisattvas und Lohan von Sōkukul-am schuf (77—78).

Neben die mächtige Großplastik stellt sich die zierliche Kleinkunst eines bronzenen Buddhaschreines (86—88), der eine Vorstellung vermitteln kann von der Eleganz der Formen, zu der die Bildhauer der T'angzeit befähigt waren. Das kleine Wunderwerk, das nichts anderes darstellt als Sūkhāvati, das westliche Paradies, in dem Amida thront, der Buddha des unermeßlichen Lichtes, mit seinen Begleitern Kwannon und Seishi, den Helfern am Werke der Gnade und Erlösung, — den Lotusteich, auf dessen Blütenkelchen die Göttlichen emporgetragen werden —, war einst das Eigentum einer Fürstin des Landes, der Tachibana Fujin, der Gemahlin des Fujiwara Fubito und Mutter der Kaiserin Kōmyō, und nach ihr pflegt der köstliche Schrein, der in dem Kondō des Hōryūji, dem unvergleichlichen Schatzhause ältester buddhistischer Kunst des Ostens, verwahrt wird, noch heute benannt zu werden.

Erscheinen die Gesichtszüge des Amida (87) mit der in einfacher Bogenlinie gezeichneten Unterlippe ebenso vergleichsweise altertümlich neben der reifen Pracht der Yakushi-Trinität wie die unbewegte Haltung der Begleitfigürchen und die breitflächige Anlage ihrer Gewänder, so sind offenbar schon hier, gleichwie im Aufbau der großen Statue der Shō-Kwannon, Elemente archaisierender Rückwendung am Werke, während zur gleichen Zeit das zierliche Beiwerk der Lotusblüten, die, auf ihren Kelchen Genien tragend, aus dem bronzegetriebenen Teiche aufsprießen (88), den Schrein in die vordere Reihe der köstlichen Reliquien reif entwickelter T'angkunst einrücken läßt. In diesen von anmutigem Linienspiel hochflatternder Bänder umzogenen Gestalten erfüllt sich das Ideal von Zartheit und Eleganz, das die erste Höhe der klassischen Kunst des Ostens kennzeichnet. Schon die gewölbten Decken der Felsenhöhlen von Yün-kang waren von fliegenden Himmelswesen bevölkert, wie sie ähnlich die hohen Baldachine der Votivsteine der T'angzeit umschweben (73—74), aber niemals zuvor und niemals auch in späterer Zeit hat östliche Kunst diese Märchenwesen so taufrisch liebezend gestaltet wie in dem Lotuswalde des Tachibanaschreines, der doch eine Ahnung aufsteigen läßt, wessen die höchste Kunst der T'angzeit fähig gewesen, von deren Wundern die alten Quellen sich nicht genug tun können, andachtvoll staunend zu berichten.

Große Tempelbauten entstanden, und die Bildhauerwerkstätten waren beschäftigt, sie mit den Kultbildern zu füllen, die der Ritus der Sekten verlangte. Bald konnte das Inselreich sich rühmen, an Pracht seiner Gotteshäuser, an Kostbarkeit und Größe seiner Buddhabilder hinter dem Mutterlande der Künste kaum mehr zurückzustehen. Fand doch selbst das Riesenunternehmen einer bronzegegossenen Kolossalstatue des Vairocana in Japan Nachahmung in dem Daibutsu von Nara, für den im Jahre 743 das Stiftungsedikt erlassen wurde.

Das Japan der Tempyōzeit stand in einem so engen Zusammenhange mit dem China der Tangdynastie, daß ein unmittelbares Gleichnis der künstlerischen Leistung notwendig vorauszusetzen ist, auch wenn es nicht möglich ist, die Beziehungen in allem einzelnen zu belegen, da den zahlreich erhaltenen bedeutenden Schöpfungen der Tempyōzeit in Japan nicht ein ähnliches Material in China zum Vergleiche gegenübersteht. Aber fehlen die unmittelbar verbindenden Glieder, so ordnet sich doch, sie vielfach bereichernd, die japanische Plastik des 8. Jahrhunderts der in China gewonnenen Allgemeinvorstellung von dem künstlerischen Stil der Epoche ein, und man findet in genügender Zahl verknüpfende Fäden, ebensowohl in formalen Gleichungen wie in der historischen Überlieferung, die von der Berufung chinesischer Meister gelegentlich der Errichtung des im Jahre 759 gegründeten Tōshōdaijitempels zu berichten weiß.

Unterscheidet sich der Statuenschmuck des Tōshōdaiji (113) in keiner Weise grundsätzlich von der bildnerischen Ausstattung anderer Tempel der Narazeit, so ist damit, falls man nicht der gut begründeten Tradition von dem Wirken chinesischer Bildhauer mißtrauen will, der Beweis geliefert für den engen Zusammenhang der japanischen mit der festländischen Kunst des 8. Jahrhunderts, und auch die für Japan und besonders für die Tempyōepoche charakteristische Kanshitsu-technik offenbart sich als chinesische Erfindung, für die sie genommen werden muß, — obwohl eigentliche Bildwerke der Art in China noch nicht zutage gekommen sind, — da die Verwendung des Lackbaumsaftes im alten China für andere Zwecke nachweisbar ist. Das Verfahren besteht in der Hauptsache darin, daß Leinenstoff mit dem harzigen Saft des Lackbaumes getränkt wird, um ihn steif und bildsam zu machen. Über einem Gerüst wird in diesem Stoff die rohe Grundform gebildet, schichtenweise wird alsdann immer von neuem Lack aufgetragen und in langsamem

Fortschreiten die Modellierung vollendet. Durch Vergoldung oder Bemalung erhält die gewöhnlich an der Weichheit der Form kenntliche Oberfläche ihre endgültige Gestalt.

Eine Reihe holdseliger Bodhisattvagestalten (52—55) von einem im Osten seltenen, fast persönlich scheinenden weiblichen Liebreiz, die ihrer stilistischen Haltung nach noch dem 7. Jahrhundert angehören, sind das früheste erhaltene Beispiel der Kanshitsu-technik in Japan. In der Steifheit ihrer streng gebundenen Frontalität verrät sich ihr archaischer Charakter ebenso wie in der eigentümlich knospenhaften Anmut ihrer mädchenhaft keuschen Gesichtszüge. Von dem reifen Ideal der Tempyōzeit unterscheiden sich diese zarten Wesen ähnlich wie in Griechenland die athenischen Koren von dem entwickelten Typus der klassischen Kunst. Genau wie in der gleichzeitigen Kunst der T'angzeit in China rundet sich im Gegensatz auch in Japan nun das zuvor schlanke Gesichtsoval (95, 98), schürzen sich die sinnlichen Lippen zu regelmäßiger Schwingung, setzt sich das runde Kinn in einer Bogenlinie gegen den in dreifacher Falte gegliederten fetten Hals ab, vollendet endlich eine künstlich hochgetürmte Frisur, die Rundform aufgipfelnd, die komplizierte Architektur, die das neue Schönheitsideal verlangt.

Deutlich wird, da Übergangsformen sich zum Vergleich bieten, der Zusammenhang des neuen Typus idealisierter Gottesvorstellung mit dem gleichzeitigen Ideal menschlicher Schönheit, wie es in den tönernen Grabbeigaben der T'angzeit verwirklicht erscheint. Wie diese unmittelbar dem Leben verhaftete Kunst nun zurückwirkt auf die Formenwelt des buddhistischen Götterhimmels, das offenbart am deutlichsten eine Hauptschöpfung der frühen Narazeit in Japan, die vielfigurigen Darstellungen im Untergeschoß der Pagode des Hōryūji, deren einzelne aus Ton geformte Statuetten (93) die Befruchtung der buddhistischen Plastik aus der Quelle einer weit verbreiteten nationalchinesischen Kunstübung kenntlich werden lassen.

Nichts aber ist charakteristischer für die beginnende Nationalisierung des ursprünglich fremden Kultes, die ebenso in den gleichzeitigen Popularisierungsbestrebungen des Priesters Gyōgi zutage tritt, als die Einkleidung der Göttergestalt in die heimatliche Tracht. Dem kunstreich künstlichen Faltenwerk des fremdländischen Idealbildes, wie es auf seiner reichsten Stufe durch die Bodhisattvas der Yakushi-Trinität (83—84) des 7. Jahrhunderts repräsentiert wurde, stellt sich das langärmelig einfach fallende Gewand gegenüber, in das die Statuen

der Bonten und Taishaku im Sangatsudō des Tōdaiji (97) gehüllt sind. Es kann kein Zufall sein, daß wiederum Ton das Material ist, denn die sackförmige Bildung des Mantels mit den charakteristisch strahlenförmig aus der Ellenbeuge sich entwickelnden Ärmelfalten, sowie alle Einzelheiten der Tracht bis auf die breit hochgebogenen Schuhe findet seine unmittelbare Analogie eben in den aus Ton geformten Statuetten, die aus Gräbern der T'angzeit zutage kamen (63).

Ebendort aber finden sich in großer Zahl Figuren aufgeregt drohender Tempelhüter (Abb. S. 39), wie sie ähnlich wiederum gerade in der Tempyōzeit zu den beliebtesten und verbreitetsten Darstellungen des buddhistischen Pantheon zählen (99—108). Gewiß wird gerade hier, wo der unmittelbare Vergleich sich aufdrängt, der handwerkliche Charakter der chinesischen Tonbäckerei leicht kenntlich, aber die historische Bedeutung dieser unbeholfenen Versuche plastischer Bildung bleibt darum ungeschmälert, da aus ihrem Dasein ein sicherer Rückschluß auf die einstige Existenz einer entsprechenden Großplastik in China gezogen werden kann, und der dokumentarische Charakter der in Japan erhaltenen Beispiele der Gattung erwünschte Bestätigung erfährt.

Die Ahnenreihe der Wachtgottheiten läßt sich auf chinesischem Boden bis nach Yün-kang zurückverfolgen, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß auch sie in Indien ihre Vorläufer hatten, wie der unchinesisch fremdländische Schnitt ihres Gesichtes die Herkunft aus dem Bereich einer anderen Volksrasse auch noch in späteren Umbildungen bezeugt. Neben die göttlich ruhende milde Schönheit der Bodhisattvas tritt das Widerspiel grimassierend verzerrter ausdrucksvoller Häßlichkeit. Alle Muskeln des Gesichtes sind zu heftigster Kontraktur gespannt (104), aus dem weitgeöffneten Munde scheint sich ein kreischend gepreßter Schrei zu entwinden, die breitgezogene Nase bläht ihre Nüstern, die Stirn ist in gewaltigen Runzeln hoch emporgezogen, die wildaufgerissenen Augen rollen furchterregend in ihren übernatürlich groß, gezackten Höhlen (102). Bei aller drohenden Wildheit des Ausdrucks ist, wenn man vergleichend etwa an das Pathos barocker Leidenschaftsgeste der spätantiken Kunst Griechenlands sich erinnert, in den Zügen östlicher Tempelhüter immer etwas von maskenhafter Starre, wird es auch in dieser Darstellung scheinbar extremster Ausdrucksbewegung nicht das Ideal östlicher Bildhauer, Bewegung als solche darzustellen, bleibt es vielmehr ihre Absicht, ein ornamentales Symbol der Bewegung zu finden, deren natürliche Hitze zur Eiseskälte einer stehenden Grimasse erfriert.

Im Gegensatz zu den Bodhisattvas, deren einige in der T'angzeit das heimisch langärmelige Gewand der chinesischen Tracht anzunehmen beginnen, bleibt den Wachtgottheiten, als Kennzeichen gleichsam ihrer Abstammung aus dem Pantheon des Hinduismus, die fremdländische Rüstung, die, auf zentralasiatische Vorbilder zurückführend, mit diesen Göttergestalten selbst und gleichsam als das Abzeichen ihrer göttlichen Würde nach dem Osten gelangt war. Typisch für die kriegerische Ausrüstung der Weltenhüter sind die breiten metallenen Harnischplatten, die auf dem Lederkoller festgeschnallt, Brust und Schultern decken, ist das weitgeöffnete Drachenmaul des Armstücks (101), in dessen Abwandlung sich mit besonderer Vorliebe die Erfindungsgabe östlicher Bildner betätigte.

Wie aber auch die Herkunft der Motive im einzelnen zu deuten sei, sicher ist, daß die Meister der T'angzeit sich ihrer drastisch körperhaften Durchbildung befleißigten, wird es doch, je tiefer man in den Formenvorrat und Typenschatz der Zeit eindringt, um so deutlicher, wie die formende Gestaltung der realen Umwelt das Ziel der klassischen Epoche östlicher Kunst gewesen ist. Es ist bezeichnend für diese Richtung des Geistes, daß ein ausgesprochenes Porträtbedürfnis zuerst in der Plastik des 8. Jahrhunderts sich zu bekunden scheint. Der Lohan-Reliefs in chinesischen und koreanischen Felsgrotten wurde bereits Erwähnung getan. Japan besitzt ein höchst merkwürdiges Denkmal der Zeit in den Jūdaideshi und Hachibu des Kōfukuji (115—117), gepanzerten Mönchsgestalten und Fabelwesen, als deren Verfertiger merkwürdigerweise von der Tradition ein indischer Meister Mondōshi bezeichnet wird — merkwürdigerweise, da gerade die von indischem Formalismus sich entfernende heimische Kunstweise des Ostens in dieser Gruppe ihr wichtigstes Dokument hinterlassen zu haben scheint.

Allein das sechsarmig dreiköpfige Wesen (116), das unter den Hachibu auftaucht, ist aus der tropischen Phantasie indischen Kunstgeistes erwachsen, der im Verlaufe der T'angzeit noch einmal das östliche Schaffen befruchten sollte. Denn die den Shitennō ähnlich gepanzerten Gestalten zeugen in dem Reichtum individueller Bildungen ihrer bald bärtig ältlichen, bald jugendlich energischen Gesichter (117) für die gleiche Freude an porträthafter Wirklichkeitsdarstellung wie die Mönchsgestalten der Jūdaideshi (115), die nicht allein die Sonderzüge bestimmter Einzelindividuen tragen, sondern zugleich in einer Ausdrucksbewegung dieser Züge einen inneren Habitus repräsentieren, der

sich von der sprechenden Miene des Gesichts auf die frei gestikulierende Haltung der Arme und Hände fortpflanzt. Zum ersten Male begegnet in diesen Gestalten das Bild des lehrenden Wandermönchs, der im Osten neue Typus, den der Priester Gyōgi im Leben verwirklichte. Die Vermenschlichung des Glaubens findet ihren künstlerischen Ausdruck in solchen Gestalten, die das täglich gewohnte Bild der in den frei fallenden Mönchsmantel gekleideten Bonzen in die unmittelbare Nähe des in feierlicher Erhabenheit thronenden Buddha emporhebt.

Wie aber überhaupt die Grenzen zwischen den Himmlischen und den Irdischen nun schwinden, das zeigt am deutlichsten die in der Tempyōplastik Japans verbreitete Gattung von Bildnisstatuen (119—122) berühmter Priester und Sektengründer, die in der Haltung ruhender Meditation dem Bilde des Buddha selbst angeglichen, den nun jedem Gläubigen offenen Weg der Erlösung gleichsam unmittelbar versinnbildlichen. Wird von der Seite der religiösen Entwicklung die Vermenschlichung der Heiligendarstellung begreiflich, so kam der gleichen Tendenz von seiten der Kunst das starke Porträtbedürfnis entgegen, das für die Malerei der früheren T'angzeit durch eine Reihe gleichlautender Berichte der alten Schriftquellen bezeugt wird.

An dieser scheinbar neuen Kunstgattung porträthafter Darstellung bestimmter lebender oder doch den Nachlebenden in der Erinnerung noch gegenwärtiger Zeitgenossen nimmt die Bildhauerkunst teil in der Formung von Bildnisstatuen berühmter Priester, die in der allgemeinen Haltung ihrem göttlichen Vorbilde angeähneln, in allen Einzelzügen die scharfe Beobachtungsgabe und die Fähigkeit individueller Gestaltung in oft fast unspürbar leiser Abwandlung der typischen Grundform überraschend offenbaren. Ja, es teilt sich diese Lust an porträthafter Bildung, der die Forderung einer natürlichen Gewandung, wie sie das jetzt im Osten täglichem Anblick gewohnte Amtskleid priesterlicher Würde darbot, als Selbstverständlichkeit dünkt, auch der Darstellung der göttlichen Wesen selbst mit, wenn die berühmte religiöse Disputation von Monju und Yuima (118), die in der alten Zeit nicht anders denn in ruhigem Nebeneinanderthronen zweier buddhagleicher Gestalten erschien, nun die Form erregter Auseinandersetzung unmittelbar individuell gebildeter Priester annimmt, deren Hände frei gestikulieren, deren ganzer Körper sogar von einem Strom neuen Lebens durchpulst zu sein scheint.

Ausstrahlung jener mächtigen Zentralsonne, die wir in der großen Kunst des China der frühen T'angzeit nur mehr zu ahnen vermögen.

Hat man ein Recht, das gesamte in Japan erhaltene Material plastischer Schöpfungen der Tempyōzeit, unbeschadet etwaiger spezifischer Abwandlung im einzelnen, zusammen mit den Denkmälern Koreas und Chinas selbst der Allgemeinvorstellung ostasiatischer Kunst des 8. Jahrhunderts zugrunde zu legen, so erwächst das höchst eindrucksvolle Bild einer großen klassischen Kunst, das sich der Überlieferung von der hohen Blüte der Kultur in dem Reiche der T'angkaiser aufs beste vereinbart. Noch kommt es weniger darauf an, Merkmale der Unterscheidung herauszuheben, zumal der Bestand erhaltener Denkmäler in China und Japan generell zu verschieden geartet ist, um unmittelbaren Vergleich fruchtbar werden zu lassen, noch scheint es vielmehr wesentlicher, Gemeinsamkeit zu betonen, da es gilt, eine Anschauung der künstlerischen Gesamtleistung zu gewinnen, zu der östliche Kunst auf ihrem bedeutendsten Kulminationspunkte befähigt gewesen ist.

DIE ESOTERISCHEN SEKTEN

Der Versuch einer nationalen Assimilierung des indischen Buddhaglaubens, der in der klassischen Kunst der frühen T'angzeit seinen natürlichen Ausdruck gefunden zu haben schien, nahm ein jähes Ende mit dem tiefgreifenden Umschwung, der das religiöse Leben des Ostens im Verlauf des 8. Jahrhunderts von Grund auf neu gestaltete. War der Buddhismus bereits ursprünglich nach China in der mit altindisch brahmanischen Elementen stark durchsetzten Spätform des Mahāyāna gelangt, so scheinen die Sekten, die als Träger des Bekehrungswerkes in China Eingang fanden, trotz ihrer in manchem einander widersprechenden Auslegungen der Glaubenssätze, in denen sich der Zerfall der alten Buddhalehre ankündigte, doch im wesentlichen während der ersten Jahrhunderte ihres Bestehens auf dem neuen Boden des fernen Ostens miteinander in Frieden gelebt zu haben. Im Anfang des 7. Jahrhunderts zuerst machen sich Spuren der Zersetzung des ursprünglich einheitlichen Glaubenssystems in den Fehden der Sekten bemerkbar, deren mächtigste Chên-yen und T'ien-tai gewesen sind.

Ausstrahlung jener mächtigen Zentralsonne, die wir in der großen Kunst des China der frühen T'angzeit nur mehr zu ahnen vermögen.

Hat man ein Recht, das gesamte in Japan erhaltene Material plastischer Schöpfungen der T'empyōzeit, unbeschadet etwaiger spezifischer Abwandlung im einzelnen, zusammen mit den Denkmälern Koreas und Chinas selbst der Allgemeinvorstellung ostasiatischer Kunst des 8. Jahrhunderts zugrunde zu legen, so erwächst das höchst eindrucksvolle Bild einer großen klassischen Kunst, das sich der Überlieferung von der hohen Blüte der Kultur in dem Reiche der T'angkaiser aufs beste vereinbart. Noch kommt es weniger darauf an, Merkmale der Unterscheidung herauszuheben, zumal der Bestand erhaltener Denkmäler in China und Japan generell zu verschieden geartet ist, um unmittelbaren Vergleich fruchtbar werden zu lassen, noch scheint es vielmehr wesentlicher, Gemeinsamkeit zu betonen, da es gilt, eine Anschauung der künstlerischen Gesamtleistung zu gewinnen, zu der östliche Kunst auf ihrem bedeutendsten Kulminationspunkte befähigt gewesen ist.

DIE ESOTERISCHEN SEKTEN

Der Versuch einer nationalen Assimilierung des indischen Buddhaglaubens, der in der klassischen Kunst der frühen T'angzeit seinen natürlichen Ausdruck gefunden zu haben schien, nahm ein jähes Ende mit dem tiefgreifenden Umschwung, der das religiöse Leben des Ostens im Verlauf des 8. Jahrhunderts von Grund auf neu gestaltete. War der Buddhismus bereits ursprünglich nach China in der mit altindisch brahmanischen Elementen stark durchsetzten Spätform des Mahāyāna gelangt, so scheinen die Sekten, die als Träger des Bekehrungswerkes in China Eingang fanden, trotz ihrer in manchem einander widersprechenden Auslegungen der Glaubenssätze, in denen sich der Zerfall der alten Buddhalehre ankündigte, doch im wesentlichen während der ersten Jahrhunderte ihres Bestehens auf dem neuen Boden des fernen Ostens miteinander in Frieden gelebt zu haben. Im Anfang des 7. Jahrhunderts zuerst machen sich Spuren der Zersetzung des ursprünglich einheitlichen Glaubenssystems in den Fehden der Sekten bemerkbar, deren mächtigste Chên-yen und T'ien-tai gewesen sind.

Die alten Berichte sprechen seit dem Anfang des 8. Jahrhunderts von zunehmend regeren Beziehungen des Ostens zu dem indischen Mutterlande buddhistischer Glaubenslehre. Im Jahre 719 langte der Mönch Amoghavajra (Pu-k'ung San-tsang), aus seiner südindischen Heimat kommend, in China an, wo er als einer der Begründer der Chên-yen-Sekte verehrt, die tantrischen Umbildungen des Buddhismus einführte, die etwa zur gleichen Zeit nach Norden sich ausbreitend die tibetische Abwandlung der alten Lehre einleiteten. Brahmanische Spekulation und hinduistische Göttervorstellungen charakterisieren die Sekten, die seit der späteren T'angzeit Eingang in China fanden. Jetzt erst machen sich deutliche Spuren der Auswirkung jenes komplizierten Glaubenssystems bemerkbar, das die Lehre des Mahāyāna nach dem Osten getragen hatte. Aus dem großen Pantheon des Spätbuddhismus, das nichts anderes war als das Gleichnis eines gewaltigen kosmologischen Gebäudes, hatte der einfache Glaube der ersten Jahrhunderte auf östlichem Boden nur eine vergleichsweise kleine Zahl mächtiger Buddhas und Bodhisattvas ausgewählt, und erst in der späten T'angzeit zeigen sich die Wirkungen jenes unsinnlich, intellektualistisch komplizierten Religionssystems, das, aus altbrahmanischem Gedankenkreise entstammend, dem verwandten chinesischen Universismus sich wie eine übertragene Form eigener Denkvorstellungen aufdrängen mußte.

Jetzt erst wird Sakyamuni selbst, der historische Buddha, beinahe ganz aus dem Götterhimmel, der seine eigene Religion überwuchert hatte, verdrängt. Die scheinbar tiefere Geheimlehre des Mahāyāna trat an die Stelle seiner einfacheren Worte, jene Lehre von dem geheimen Gesetz, das geheim ist, weil es nicht verkündbar, sondern nur durch unmittelbar innere Erleuchtung zu erfassen ist.

Nagarjūna, der nach der Sage eine spätere Inkarnation des Buddhaschülers Ananda gewesen sein soll, empfing das Mysterium des Vairocana in dem eisernen Turme des Südens, wo Vajrasattva als sein Hüter lebt. Es ist die Lehre von den Dhyānibuddhas, deren heilige Fünfzahl von nun an die Dreiheit der göttlichen Manifestation verdrängt. Es scheint, daß die indische Vorstellung im Osten insofern eine Wandlung erfuhr, als nicht über diesen Fünf als höchstes Wesen der Ādibuddha thronend gedacht wurde, vielmehr Vairocana selbst, den die Geheimsekten als den Inbegriff alles Buddhatums verehrten, an seine Stelle emporstieg, als die zentrale Gottheit, deren vier Erscheinungsformen die Herren der vier Himmel darstellen. In der Verehrung des Vairocana (144

und 145) aber vollzieht sich jene mystische Einswerdung des Individuums mit dem All, die dem Yogaglauben zugrunde liegt. Die Mudra (Handhaltung) des Vairocana deutet sein Wesen. Die fünf Finger der Rechten, die den fünf Elementen der Materie, der diamantenen Welt: Erde, Wasser, Feuer, Luft und Äther, gleichgesetzt sind, umfassen den Zeigefinger der Linken, das sechste Element: den Geist; und die Vereinigung der sechs Elemente, die so in der Form der Mudra als die Vereinigung von Materie und Geist sich darstellt, zeugt die sechsfache Glückseligkeit.

Dergestalt gleichnishaft unsinnliches Denken ist charakteristisch für das Lehrgebäude der tantrischen Sekten, in dem die aus uralten Glaubensvorstellungen erwachsenen, mit allgemein faßlichen Zügen individueller Charakteristik ausgestatteten Gottheiten zu blassen Schemen konventioneller Andachtsbilder erstarren, wie die ursprünglich bedeutungsvollen Worte der Gebete sich in rituelle Zaubersprüche und Beschwörungsformeln verwandeln, die dem Kultus der geistig exklusiven, esoterischen Geheimlehre die Massen abergläubischer Verehrer zuführten. Das Wesen der Gottheit verkörpert sich allein mehr in seinen symbolischen Handhaltungen und Attributen, und die Hände müssen sich vervielfachen (132), um noch alle die zahlreichen und komplizierten Kräfte erkennbar werden zu lassen, mit denen die Bewohner des neuen Pantheon ausgestattet sind. In der natürlichen Haltung des Körpers aber und in den Zügen des Gesichts spiegelt sich nichts mehr von den persönlichen Eigenschaften der Gottheit, für deren bildliche Darstellung die Sādhana nun ein ganzes Lehrbuch pedantisch das Einzelste regelnder Vorschriften mitteilen.

Das eigentliche Kultbild des esoterischen Buddhismus war die Mandala, in der das gesamte System dieser mit Götternamen ausgestatteten Philosophie, gleichsam graphisch dargestellt, dem Eingeweihten wie in einer Zeichenschrift lesbar vor Augen trat. Aber auch die Statuen, die auf der erhöhten Plattform der Tempel thronen, werden gern nun zu bedeutungsvollen Gruppen vereinigt, deren tief geheimer Sinn nur dem Wissenden sich offenbart, der zu „zaubern“ vermag, weil er die Irrealität dieser Welt des Scheines erkannt hat. Nicht also, was sie scheinen, sondern was sie sind, bedeutet das Wesen dieser neuen Götter, deren Abbild sich grundsätzlich unterscheidet von dem alten Ideal nach menschlichem Gleichnis geformter Buddhavorstellung.

DIE KUNST DER SPÄTEN T'ANG-ZEIT IN CHINA

Für die Erkenntnis der künstlerischen Auswirkungen des neuen religiösen Geistes im Osten selbst wie der Möglichkeiten, die sich aus den wieder einsetzenden Beziehungen der späteren T'angzeit zu dem südlichen Indien ergeben mochten, fehlt es in China bislang an jedem zuverlässigen Denkmälermaterial.

Man weiß nicht, zu welcher Zeit und an welcher Stelle zuerst der Umschwung sich vollzogen hat, aber man meint etwas von dem anderen Geiste schon in den schönen Steinreliefs von Pao-ch'ing-ssü (73—76) zu verspüren, die im Anfang des 8. Jahrhunderts entstanden sind. Hier bereits scheint jene Erstarrung der Form einzusetzen, die vermenschlichte Gottheiten in hieratische Symbole zurückverwandelt. Lebendige Entwicklung hat ihr Ende gefunden. Es kündigt sich jene Epoche voraus, die von den alten Schriftstellern als eine Zeit beginnenden Verfalls nach höchster Blüte geschildert wird.

Wieder tritt für das im Mutterland Verlorene Japans Denkmälerbestand ein mit einer kleinen Zahl plastischer Kunstwerke, deren Herkunft von der Tradition nach China und darüber hinaus zum Teil — allerdings mit zweifelhafterem Rechte — nach Indien verlegt wird. Sie allein sind der Bestimmung der Stilform einer wichtigen Epoche chinesischer Geschichte zugrunde zu legen.

Wie es im Zusammenhang der religiösen Entwicklung in der Tat nicht anders zu erwarten, erreicht die allgemeine Tendenz auf Vermenschlichung der göttlichen Erscheinung, die sich in der offenkundigen Annäherung der buddhistischen Tempelplastik an die nationale bildnerische Tradition des Ostens ausgewirkt hatte, nun ihr Ende, da in auffälligem Gegensatz göttliche Unnahbarkeit wieder in feierlich hieratischer Strenge ihren Ausdruck findet. Entzieht sich die Tradition, derzufolge das Makura-honzon des Kongōbuji (127), das Kōbō Daishi selbst besessen haben soll, aus Indien stammt, auch mangels zureichender Vergleichsstücke jeder stilkritischen Nachprüfung, so bleibt das kleine Reisealtärchen immerhin fremdartig genug in seiner Umgebung, um den Hinweis als Wegweiser wenigstens gelten zu lassen, der durch die religionsgeschichtliche Überlieferung seine Bestätigung erfährt. Auch das Wiederaufkommen von Holz als gebräuchlichstem Bildstoff buddhistischer

Plastik in dem Japan des 8. Jahrhunderts kann als neue Auswirkung indischer Vorbilder gedeutet werden, für die alte Quellen Sandelholz als Material anzugeben pflegen.

Die Erinnerung wenigstens an ein solches hölzernes Bildwerk des alten Indien rühmt sich Japan in der hoch gefeierten Shakafigur bewahrt zu haben, die der Priester Chōnen im Jahre 987 aus China heimbrachte (126). Die Legende einer weiten Wanderung ist mit diesem Kultbilde verbunden, das als chinesische Übertragung eines sicher weit älteren indischen Vorbildes die Epoche neuer Berührung mit dem Westen charakterisieren mag. Niemals zuvor war östliche Kunst dem Formenideal byzantinisch-romanischer Plastik so nahe gekommen, wie in dieser Buddhigestalt mit ihren in symmetrischen Kurven schwingenden Gewandfalten, deren ornamentales Relief die plastische Form des Körpers deutend umspielt. Zum ersten Male wird im Osten ein unverkennbarer Nachklang graeco-buddhistischer Kunst greifbar in einer archaisierenden Rückbildung, wie sie aus den gleichen Vorstufen zu gleicher Zeit im Westen sich zu vollziehen begann.

Weitere Schlüsse müßten vermessen erscheinen. Man ahnt Zusammenhänge, die das spärlich erhaltene und in seiner Herkunft ksum noch sichere Material nicht mehr als andeutend zu umschreiben gestattet. Eine einzige künstlerische Schöpfung von Rang hat sich in Japan erhalten, die, von der Tradition auf China zurückgeführt, fremdartig genug in ihrer Umgebung steht, um die Herkunft glaubhaft erscheinen zu lassen, und diese eine Fünfstatuengruppe (128—130) muß genügen, den Weg der künstlerischen Entwicklung der späten T'angzeit zu deuten, da in China noch kein sicheres Denkmal der Epoche zutage gekommen ist.

In unnahbar feierlich gemessener Würde, menschlicher Nähe weit entrückt, thront die heilige Fünfheit des Tōji auf den von hieratisch stilisierten Tieren getragenen Lotusblüten. Der Geist des neuen, strengen Rituals spricht aus der starren Unbewegtheit, in der die Gottheiten ihre Attribute tragen, wie aus der absoluten Frontalität der Reihe, deren symbolische Träger kaum mehr einen Rest des freien Wirklichkeitssinnes verraten, mit dem das alte China Tiere zu bilden gewohnt war. Aus den Formen des Gesichtes, dessen Umriß starr und beinahe hart wird, weicht jede Bewegung, es bleibt kaum eine Spur jener lebenswürdigen Milde, in der die Züge älterer Bodhisattva-bilder verklärt waren. Das Gewand, in dessen Anlage alle Anklänge an

eine nationale Tracht wieder schwinden, verliert seine stoffliche Körperhaftigkeit, indem es zu flächenhaft ornamentaler Stilisierung zurückkehrt. Eine Kunst, der alle Charakterzüge archaisierend bewußten Stilwollens aufgeprägt sind, bricht die Kette einer konsequenten Formenentwicklung, die von den archaischen Bildungen der Weizeit zu der reifen Klassik der Kunstblüte der frühen T'angzeit in gerader Linie geführt hatte.

DIE KUNST DER JŌGAN-ZEIT IN JAPAN

Im Abstände etwa eines Jahrhunderts folgte die Einführung des neuen Sektenwesens in Japan seiner chinesischen Begründung. Die Tendaisekte, die der Priester Saichō um das Ende des 8. Jahrhunderts, und die Shingonsekte, die um die gleiche Zeit Kūkai nach Japan verpflanzt hat, wurden die Träger einer religiösen Erneuerung, die den Gläubigen das Geheimnis der geistigen Welt Buddhas durch mystische Formeln zu erschließen versprach. Die Geschichte nennt die Namen vieler berühmter Priester älterer Zeit, und die Überlieferung bezeichnet sie nicht selten als die Schöpfer gefeierter Kultbilder, gewiß nicht in dem Sinn, als hätten die geistlichen Tempelgründer selbst als Künstler Hand angelegt bei der Entstehung der Buddhasstatuen, für deren orthodoxe Haltung allein sie verantwortlich sein mochten. Kūkai aber, der unter seinem posthumen Namen Kōbō Daishi zu höchstem Ruhm gelangte, ist die erste historisch greifbare Persönlichkeit des japanischen Buddhismus, deren materielle Wirksamkeit noch heute deutlich erkennbar wird. Kōbō Daishi war es, der die bedeutendsten Tempel der Shingonsekte begründete. Der Tōji, das Nanendō des Kōfukuji, die Haupttempel des Kōyasan, des berühmten heiligen Berges, zu dessen Gräberstätte noch heute Pilgerscharen wandern, um an der Stelle zu beten, an der Kōbō Daishi der Ankunft des Maitreya harrt, der die Welt von der Folge der Wiedergeburten erlösen soll, — sie alle sind von ihm gestiftet, und sie alle hat er mit den Kultstatuen des neuen Glaubens ausgestattet, deren Vorbilder er im Jahre 806 aus China heimgebracht hatte.

Die in Japan erhaltenen frühen Beispiele der neuen Kunst, die der Jōganzeit, also dem 9. Jahrhundert entstammen, zeigen nicht das geschlossene Bild einer vollkommen einheitlichen Stilform, da neben einer archaisierenden

kann, so setzt in China selbst das tiefe Nichts ein mit den Wirren, in die das Reich nach dem Ende der T'angdynastie versank. Weiß man doch um so weniger noch von dem China des 10. Jahrhunderts, als nun auch der Spiegel japanischer Kunst, der schon in der Jōganzzeit ein nur mehr unsicheres Bild zurückwarf, seiner reflektierenden Kraft verlustig geht, da das Inselreich endlich sich kulturell von dem chinesischen Mutterboden zu emanzipieren begann.

Auch in Japan hatten sich mittlerweile große politische und kulturelle Umwälzungen vollzogen. Schon im Jahre 794 war die Hauptstadt von Nara nach Heian, dem späteren Kyōto, verlegt worden. Allzu offen hatten die Äbte der großen Klöster von Nara, deren Mönche zu streitbaren Kriegern geworden waren, ihre Machtgelüste bekundet, so daß der Hof ihrer gefahrdrohenden Nähe zu entweichen sich genötigt fand. Mit dem Ende des 9. Jahrhunderts war nun die politische Gewalt an die Familie der Fujiwara übergegangen, die als Hausmeier und in Wahrheit als Reichsverweser die Zügel der Regierung in ihren Händen hielten. Es entfaltete sich unter der Herrschaft dieses Geschlechtes in der neuen Hauptstadt zum ersten Male eine kulturelle Blüte des Landes, die den Namen einer national-japanischen Kultur beanspruchen darf, da die Brücken zu dem politisch zerklüfteten China der Nach-T'angzeit nahezu gänzlich abgebrochen waren.

Die regelmäßigen Gesandtschaften Japans an den kaiserlichen Hof in Ch'ang-an nahmen mit dem 9. Jahrhundert ihr Ende. Eines der ersten geschichtlichen Daten der Fujiwarazeit ist die Weigerung des Michizane, eines der berühmtesten Staatsmänner des alten Japan, dem Befehle des Kaisers Uda folgend die Reise nach China anzutreten. Wohl waren auch hinfort nicht alle Verbindungen mit dem Festlande gelöst, da buddhistische Priester nicht aufhörten, zu den Quellen der Lehre in den Klöstern Chinas zu pilgern, aber nicht mehr wie ehemals galt künstlerischem Schaffen allein maßgebend das große Vorbild des alten Mutterlandes japanischer Kultur. Dreihundert Jahre stetiger Schulung und konsequenter Aneignung hatten die japanische Kunst reif gemacht zu einer selbständigen Entwicklung, die am deutlichsten kenntlich wird in der Blüte einer aufs äußerste verfeinerten Dichtung, deren Hauptträger in der Fujiwarazeit Frauen gewesen sind.

Auch die religiöse Entwicklung trägt die unverkennbaren Zeichen einer nationalen Weiterbildung der ursprünglich fremden Elemente. Die esoterischen Geheimlehren der mystischen Sekten wandeln sich in allgemein menschlich

begreifbare Formen. Während der Shingonglaube auf dem fernen Kōyaberge nach dem Tode seines Stifters einer allmählichen Erstarrung anheimfiel, ging aus dem Herzen der Tendaisekte, die in Kyōto allmächtig geworden war, eine Reformbewegung unter der Führung des Priesters Ryōgen hervor, dessen Schüler Genshin, der unter seinem posthumen Namen Eshin Sōzu zu höchstem Ruhme gelangte, als erster dem japanischen Buddhismus die Wendung zu einer wahrhaft volkstümlichen Religion zu geben verstand. Eshin Sōzu verbreitete die Lehre von dem westlichen Paradiese, in dem Amida thront, dessen Sanskritname „unendliches Licht“ bedeutet.

Der Amida des japanischen Buddhismus, der Gott der Gnade und der Weisheit, der von den Bodhisattvas, in denen sich diese beiden Kräfte verkörpern, von Kwannon und Seishi begleitet ist, steigt empor zum Range des Ichi-butsu, des Urbuddha, der von den esoterischen Sekten dem Dai-nichi (Valrocana) verliehen worden war.

Durch Eshin Sōzus Wirksamkeit gewann die Ching-t'u (jap. Jōdo), die Sekte, die unmittelbare Erlösung durch den Glauben an Amida predigte, in Japan Eingang, um allerdings erst nach nochmals 200 Jahren durch den Priester Hōnen volkstümlich gemacht, der aristokratischen Lehre des Buddha die endgültige Wendung in eine auch den Armen und Unwissenden zugängliche populäre Glaubensform zu geben.

Es ist begreiflich, daß entsprechend dem Bekenntnis, dem sie diente, auch die Kunst einfachere, dem allgemeinen Verständnis leichter sich anbietende Formen annahm. Jōchō, der erste große Meister japanischer Plastik, dessen Name überliefert ist, der Stammvater eines später blühenden Geschlechtes berühmter Bildhauer, hat die gefeierte Statue des Amida, der vertrautesten Gottheit der neuen Zeit, geschaffen, die in dem Byōdōin thront (113), den Yorimichi mit allem Glanze und aller Pracht künstlerischen Schmuckes versehen ließ. In dem „Herrn des westlichen Paradieses“ verkörpert sich die milde Schönheit, die beseligte Ruhe, zu der sich die abweisende Strenge der späten T'angkunst in dem Japan der Fujiwarazeit verklärte. Immer wieder ist es der alte Buddha, mit dessen typisch gleichbleibender Haltung die Vorstellung sichtbarer Erscheinung des höchsten göttlichen Wesens im Osten stets verknüpft war, aber in den leisen Abwandlungen seiner Formen und Inkarnationen kündigt sich doch deutlich genug erkennbar der Wandel des Glaubensideals wie die Abfolge stilgeschichtlicher Stufen östlichen Kunstschaffens.



*Abb. 12. Himmelsbewohner,
Japan, 1. Hälfte des 11. Jahrh. Byōdōin*

Zu vollkommenem Gleichmaß ordnen sich die unbeweglichen Züge des Gesichtes, einem müden Wasser gleich glätten sich die Falten des Gewandes. Der weiche Linienfluß der in nur leise unterbrochener Symmetrie in uralter dreifacher Kurve aufgipfelnden Gestalt wird von dem Doppelkreis des Nimbus in schönem Gleichlaut gefaßt, um nochmals auszuklingen in dem von zierlich bewegten Geniengestalten belebten Rankenwerk einer aus Wolken gebildeten Mandorla, die das himmlische Paradies selbst zu verkörpern scheint. Die kleinen Figürchen, die, an die Hsien des taoistischen Glaubens erinnernd, das Gebälk des Tempels lebendig bevölkern (Abb. S. 68—69), lassen die weiter reichenden Möglichkeiten einer Kunst plastischer Gestaltung erkennen, die sich in dem Bilde feierlich thronender Gottheiten selbsterwählte Beschränkung auferlegte, die aber durch den Gegensatz rokokohaft schnörkelreicher Begleitung den Eindruck erhabener Ruhe, der von dem Vollendeten selbst ausströmen soll, klug zu steigern wußte.



*Abb. 13. Himmelsbewohner.
Japan, 1. Hälfte des 11. Jahrh. Byōdōin*

Niemals war die Kunst ihrer Mittel und Absichten bewußter als in dieser Epoche eines eleganten und wahrhaft raffinierten Archaismus. Spricht man von einem national-japanischen Stil der Fujiwarazeit, so soll damit nicht der Glaube an eine eigentlich schöpferische Neugestaltung geweckt werden, vielmehr wurde überkommenes Erbe der späten T'angzeit verfeinernd weitergebildet, nicht so sehr grundsätzlich abgewandelt als nur verzierlicht, bereichert. Nur allgemein läßt sich beobachten, wie die Form sich verfestigt, wie die Züge des Gesichtes knapper, regelmäßiger, der Umriß des Körpers straffer, die Falten des Gewandes gebundener, in einfacheren Zügen organisiert werden. Das milde Ideal der Fujiwarakunst, das sich in der Statue des Jōchō verkörperte, gewann beinahe kanonische Geltung in vielen Wiederholungen ebenso wie in Abwandlungen zur Darstellung anderer Gottheiten, die sich im wesentlichen nur durch die verschiedenen Abzeichen himmlischer Würde unterscheiden.

Fast Zug um Zug gleichen sich Arbeiten auch scheinbar weit voneinander entfernter Künstlerwerkstätten. Den zahlreichen Kultstatuen der Zeit, die in den Tempeln von Kyōto erhalten sind, steht die zierliche Ichijikonrin (Vairocana, 144) des fernen Chūsonji unmittelbar nahe in der edlen Gemessenheit, die nur einen Schritt weiter noch ins Liebliche umgedeutet erscheint.

Selbst die zu heftigstem Ausdruck gespannten Züge zornig drohender Wachtgottheiten ordnen sich zu einem ruhenden Ornament. Im Gefolge der Tantrasekten war während des 9. Jahrhunderts eine offenbar uralte Form der Dämonenbezwinger wieder aufgenommen worden, die auf lebendigen Ausdruck schreckender Gebärde verzichtend, auch diese streitbaren Krieger des Glaubens dem neuen Ideal feierlicher Repräsentation unterwirft. Das chinesische Urbild des Typus, das der gleiche Tōji besitzt, dem auch die ebenfalls chinesischen Gokoku-zō (128—130) gehören, fand ähnlich wie diese selbst in dem Japan der Jōganzeit verständnisvolle Nachahmung. Vaisravana, einer der vier Himmelswächter, der in Japan Bishamon heißt, genoß nun, losgelöst von seinen drei Mitkönigen, besondere Verehrung, es heißt, daß Amoghavajra selbst, auf den der Kultus der vier kriegerischen Gottheiten in China zurückgeführt wird, um die Mitte des 8. Jahrhunderts den neuen Typus seiner Darstellung nach dem Osten übertragen habe. Blieb aber neben dieser neuen tantrischen auch die andere Form, die in der frühen Tempyōzeit ihre Ausbildung erfahren hatte, in Übung, so zeigt eine Statue dieser Gattung, der Bishamon des Kuramadera (148—149), wie die ordnende Kraft des Fujiwarastiles nun auch ursprünglich wildeste Bewegtheit sich zu unterwerfen imstande war.

Kein Wunder, daß zur gleichen Zeit das Bildnis, seine Züge ebenfalls dem neuen Geiste anpassend, der freien Individualisierung der Tempyōkunst entsagt, im Gesamtumriß dieselbe ordnende Beruhigung der Formen erfährt, die dem Buddhabilde seine archaische Symmetrie wiedergab, in allen Einzelzügen porträthafte Beweglichkeit durch idealisierende Typenbildung ersetzend. Der Chishō Daishi des Onjōji (142) stellt ersichtlich das Abbild eines einstmals leibhaftig existierenden Menschen dar, deutlich genug sich dadurch von dem überpersönlichen Ideal des Buddhabildes der Zeit unterscheidend, aber er nähert sich ihm doch in der ruhigen Ordnung der Züge seines Gesichtes, die mit sparsamer Vorsicht in das merkwürdig hohe Eirund seiner Kopfform eingetragen sind.

Als eine neue Gattung schließt sich — in der Jōganzeit zuerst — dem Priesterporträt die Kultstatue der Shintōgottheiten (135) an, die mit der durch Kōbō Daishi eingebürgerten Lehre des Ryōbu-Shintō Eingang in das buddhistische Glaubenssystem gefunden hatten. Da nach der Auffassung der Shingonsekte das Wesen Buddhas in jeder Erscheinung überhaupt sich verkörperte, war kein Grund vorhanden, die alten Kami, die schon von den buddhistischen Priestern der Narazeit als Inkarnationen indischer Götter gedeutet worden waren, aus dem weiten Pantheon des späten Mahāyānaglaubens auszuschließen. Hatte die alteinheimische Religion der Japaner eigene Götterbilder nicht gezeugt, so war es nur natürlich, daß die Darstellung ihrer Heiligen nun ebenso von der indischen Urform der Buddhastatue ihren Ausgang nahm wie das taoistische Kultbild in China. So entstand eine Zwischenstufe zwischen der idealisierenden Verallgemeinerung des Buddha und der realistischen Wiedergabe von Zügen irdisch vertrauter Persönlichkeiten, da der Shintōglaube die Dahingeschiedenen selbst zu Gottheiten erhebt. Wie die Hindu-götter als Inkarnationen heimisch vertrauter Geister dem Begriffsvermögen des Volkes nahegebracht wurden, so wandelten sich nun umgekehrt Abbilder lebender Menschen in Kultstatuen, es öffnete sich in einer Epoche verallgemeinernder Idealisierung dem Porträtbedürfnis doch eine Tür in diesem Sonderreich der Shintōbilder, aus dem eine dem Kultus nur noch lose verknüpfte weltliche Bildnisplastik hervorgehen sollte.

Man versteht die Reichweite der künstlerischen Möglichkeiten der Fujiwarazeit schlecht, wenn man den Blick nur auf die Werke der Plastik einstellt, die nicht mehr wie in der Tempyōzeit die führende Kunst geblieben war. Es ist nicht nur notwendig, in der Vorstellung die isolierten Statuen zurückzusetzen in das Halbdunkel kostbarer, goldlack- und perlmuttergezierter Schreine, überdacht von säulengetragenen Baldachinen, thronend auf reliefgeschmückten Unterbauten, wie wenigstens ein Tempelinnenraum in dem Chūsonji sie noch heute zeigt, man muß auch die gleichzeitige Malerei kennen, in der weltliche Motive allmählich die Oberhand gewinnen, ähnlich wie in den Frauenromanen der neuen Literatur.

Sucht man im Rahmen der buddhistischen Plastik nach einer Analogie dieser höfischen Kunst der Fujiwarazeit, so muß man auf die vom indischen Urtypus der Bodhisattvagestalt am weitesten sich entfernende schöne Kichijōten (146—147) verweisen, die, so nahe sie in den vollen Zügen ihres Gesichtes

mit dem überzierlich kleinen, geschminkten Munde, den mit feinstem Pinsel haarscharf gezogenen Linien der Lider und Brauen der Ichijikonrin des Chūsonji (144) verwandt ist, doch eher dem Abbilde einer vornehmen Dame am Hofe von Kyōto als einer altindischen Gottheit zu gleichen scheint. Aus dem nationalchinesischen Schönheitstypus der T'angzeit hat sich ein spezifisch japanisches Frauenideal abgezweigt, dessen Ahnenreihe sich bis in die altchinesische Tonplastik (63) zurückverfolgen läßt. Der Prozeß der Angleichung des buddhistischen Heiligenbildes in Gesichtsschnitt und Tracht, der in den Tonstatuen des Tōdaiji (97) ein sicheres Dokument hinterlassen hatte, vollendet sich in der Aufnahme des Idealbildes einer japanischen Hofdame in das ursprünglich indische Pantheon des buddhistischen Glaubens. An Stelle einer kunstreich fremdländischen, in feinen Lockensträhnen gegliederten Frisur umrahmen dichte Massen in schweren Flechten fallender Haare das runde Gesicht, nicht unähnlich den breiten Perrücken chinesischer Frauen, wie sie die Tonstatuetten der T'angzeit wiedergeben. Und wie dem Haar die Lockenbildung, so fehlt dem Gewand die Faltengliederung, die als Motiv einer fremdländischen Tracht nach dem Osten getragen, in der Darstellung des Zeitgewandes keinen Raum findet. Nur noch an den exotisch geformten Schmuckgehängen wird der Bodhisattva-charakter einer Figur kenntlich, die im übrigen als der reinste Typus einer spezifisch ostasiatischen Skulptur angesprochen werden muß. Der Geschmack der Zeit offenbart sich in der ruhenden Komposition einer fast symmetrischen Anlage, aber die merkwürdig gewulsteten Formen, in denen sich das Kleid der Göttin am Boden staut, scheinen nichts gemein zu haben mit den in straffem Ornament gezogenen Faltengewändern gleichzeitiger nach dem Ritus gebildeter Andachtsstatuen.

Die Japaner benennen den besonderen Stil der Statue, die den Typus einer in der Fujiwarazeit seltenen Gattung repräsentiert, nach der alten Hauptstadt Nara, die nun abseits der wesentlich zeitgemäßen Produktion lag, als deren Mittelpunkt das tempelreiche Kyōto zu gelten hat. Während die eigentliche Kunst von Kyōto die Kunst der Malerei wurde, vererbte sich in Nara, wo die großen Vorbilder der Tempyōzeit ihre Wirkung übten, die Tradition alter Bildhauerkunst, die nach Jahrhunderten tiefer Stagnation in einem neuen Meistergeschlecht noch einmal lebendig werden sollte.

DIE KUNST DER SUNG-ZEIT IN CHINA

Die Geschichte der chinesischen Plastik in den Epochen nach dem Zeitalter der großen Höhlentempel wäre ein einziges Fragezeichen, wenn nicht die Lücken unseres Wissens durch die Kenntnis der in Japan überlieferten Tempelschätze wenigstens an einigen Stellen gefüllt würden. Erwies sich der chinesische Boden vergleichsweise ergiebig für die älteren Epochen der Geschichte, so ist für die Zeit seit der mittleren T'angdynastie — bis auf die Reste späterer Kaisergräber — kaum mehr ein sicher datierbares und zugleich für die Erkenntnis der Stilentwicklung wirklich aufschlußreiches Denkmal zutage gekommen. Man weiß nicht, wie die künstlerisch hochbedeutende Epoche der Sungdynastie, von deren Malerei wir eine sehr lebhafte Vorstellung besitzen, sich im Bereiche der Plastik schöpferisch geäußert hat, — man wüßte es nicht, wenn nicht wiederum von Japan her ein Lichtstrahl aufhellend das Dunkel der chinesischen Kunstgeschichte erleuchtete.

Die Überlieferung berichtet, daß zu den Wiederherstellungsarbeiten an dem Tōdaiji, der während der Geschlechterfehden der späteren Fujiwarazeit, in die auch die Klöster kriegerisch eingriffen, arge Zerstörungen erlitten hatte, Meister aus China berufen wurden, wie einst in der Tempyōzeit chinesische Bildhauer den Statuenschmuck des Tōshōdaiji besorgt hatten. „Im 7. Jahre Kenkyū (1196)“, heißt es, „kamen Sungbildhauer, unter ihnen Tzū Liu-lang, machten die Steinlöwen für das Mitteltor, außerdem Statuen von Begleitgottheiten und vier Devas. Um diese Steinwerke zu arbeiten, wurde Stein von China eingeführt, da kein brauchbares Material in Japan zu beschaffen war.“ Auch der Name eines Bronzegießers Ch'ên Ho-ch'ing und seines Bruders Ch'ên Fo-shou ist überliefert. Von ihren Werken allerdings blieb nichts erhalten als die zwei steinernen Löwen am Nandaimon des Tōdaiji, die als Aussage über den Stil ihrer Kunst wenig Bedeutung besitzen.

Wichtig genug aber ist die Tatsache, daß nach der Abschließungspolitik der Fujiwarazeit, die mit einer betonten Abkehr von China einsetzte, eines der ersten historischen Daten der Kamakurazeit diese Berufung chinesischer Bildhauer ist, die sicherlich nicht erfolgt wäre, wenn nicht die Kunst der Chinesen den immer lernbegierigen Japanern etwas grundsätzlich Neues zu bieten gehabt



*Abb. 14. Lohan. Glasierter Ton.
China, 12. Jahrh. (?). New York, Metropolitan-Museum.*

hätte. Steht dieses Datum am Eingang einer neuen Blüteperiode plastischer Kunst in Japan, deren stilgeschichtliche Verknüpfung mit den Denkmälern vorausgehender Epochen des eigenen Landes nicht gelingt, so wird der Schluß doppelt zwingend, daß noch einmal chinesische Kunst die sakrale Plastik Japans befruchtete, daß nirgendwo anders als in einer noch unbekannten chinesischen Plastik der Sungzeit die Vorbilder zu suchen sind, an denen die gefeierten Bildner der Kamakurazeit Japans sich geschult hatten.

Ganz unbekannt ist diese Plastik der Sungzeit nun freilich nicht mehr, da der Lichtstrahl, der von den Denkmalen der Bildnerei der Kamakurazeit

in Japan ausgeht, eine Gruppe von immerhin nicht unbedeutenden Statuen trifft, die in jüngerer Zeit in China zum Vorschein gekommen ist. Es sind die großen, aus glasiertem Ton gebildeten Lohan-Figuren (150–152), deren eigentümlich ungebundener Realismus grundsätzlich jeder früheren Form künstlerischer Äußerung im Bereiche östlicher Plastik entgegengesetzt ist. Niemals zuvor waren die Züge des menschlichen Antlitzes so frei nachgebildet worden. Hatten die älteren Bildhauer in ein im voraus fest organisiertes Formensystem die Züge individueller Sonderbildung vorsichtig eingetragen, waren sie zum Porträt überhaupt erst auf der Grundlage eines allgemein gültigen Schemas der Menschendarstellung, zur Ausdrucksgebärde auf dem Umwege über eine maskenhaft erstarrte Grimasse gelangt, so wird nun umgekehrt der Typus des Lohan aus der Beobachtung des menschlichen Einzelfalles gewonnen, bewegliches Innenleben in den Zügen eines Antlitzes zum Ausdruck gebracht, das aus der Ruhelage der Außenwelt abgekehrter Meditation befreit ist. Der ehemals streng frontalen und symmetrisch geordneten Sitzfigur teilt sich ein eiferndes Leben mit, indem der Kopf sich wendet, in scharfer Drehung einmal fast ins Profil gerückt ist, indem die Hände zu agieren beginnen, frei etwa in zufälliger Geste eine erhobene Rechte, deren Rücken sichtbar wird, gleichsam unbewußt die Falten des Gewandes vor der Brust zu fassen scheint. Der neue Typus der Lohandarstellung, der mit der alten, aus der T'angzeit überlieferten Form bildlicher Wiedergabe der Buddhaschüler gar keine Ähnlichkeit besitzt, findet in der Malerei der Sungzeit, etwa in den berühmten Bildern des Myōchō, eine Parallele, und man muß auch im weiteren Sinne an die Analogie gleichzeitiger malerischer Ausdrucksform denken, an den breiten und freien Pinselstrich, der die spitzlinige Umrißzeichnung älterer Epochen abgelöst hat, wenn man die von jeder früheren Form grundsätzlich sich unterscheidende Behandlung des Gewandes verstehen will, dessen dichte Massen, sich natürlich lagernd, in wulstigen Falten, unabhängig geworden, den Körper umhüllen.

Den großen Tonstatuen der Lohan schließt sich eine kleine Zahl von Bildwerken in anderem Material an, deren Datierung in die Epoche der Sungdynastie im Vergleich mit den Bildwerken der Kamakurazeit Japans an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Es gibt eine auf barockem Felsen thronende hölzerne Sitzfigur der Kuanyin (153), deren Sanskritname im Chinesischen in „die Gebeterhörende“ umgedeutet wurde, ein Bildwerk, das wohl verständlich erscheint in der Nähe der Umbildung altbuddhistischer Götterdarstellung durch die

neue Tuschmalerei. Der streng abweisende Typus der Himmelsbewohner, der sich unter dem bestimmenden Einfluß der tantrischen Sekten gebildet hatte, erfährt von neuem eine Vermenschlichung, anknüpfend an das dem Osten natürlichere Schönheitsideal der frühen T'angzeit, das in den vollen Formen des anmutigen Gesichtes wieder aufzuleben scheint. Niemals zuvor war eine so zierlich bewegte Hand gebildet worden, niemals zuvor ein so kunstreich aufgetürmter Kopfschmuck oder ein Gewand, das so frei vom Körper gelöst, ein eigenes Leben zu führen scheint, indem es in schwungvollen Wellen sich lagert, die in nichts mehr an die straff organisierten ornamentalen Faltengeschicke früherer Epochen erinnern. Das Streben nach Natürlichkeit, das den scheinbar mit der Sungzeit einsetzenden Stil, dessen Reichweite im übrigen noch kaum zu bestimmen ist, charakterisiert, bekundet sich nicht zuletzt in der Bildung der Felsenbank, die nicht unähnlich in den Sockeln der Lohanstatuen und ebenso im Unterbau von Figuren der Kamakurazeit Japans wiederkehrt, deren Abhängigkeit von chinesischen Vorbildern allmählich deutlicher erkennbar wird.

DIE KUNST DER KAMAKURA-ZEIT IN JAPAN

Man muß mit den tönernen Lohan-Statuen, die gewiß nicht die Höchstleistungen, vielmehr nur einen schwachen Abglanz der einstigen Herrlichkeiten einer verschwundenen Großplastik der Sungzeit bedeuten, die Idealporträts der sechs Patriarchen der Hossösekte (156—158) zusammenstellen, die auf den Meister Kōkei, einen Nachfahren Jōchōs, zurückgeführt werden, in dem Japan den Schöpfer der neuen plastischen Kunst der Kamakurazeit verehrt. Ungleich höher steht die künstlerische Meisterschaft der Statuen, die der Kōfukujī verwahrt. Aber es ist die gleiche Art einer bisher ungekannt freien Porträtauffassung in den Gesichtern, die lebendig bewegt mit individuellem Ausdruck unmittelbar zum Beschauer zu sprechen scheinen, es ist die ebenso gleichsam zufällig im Augenblick beobachtete Lagerung der Glieder, die im Gegensatz steht zu der typischen Haltung des Sitzbildes alter Zeit; da ist einmal eine Gestalt hochgereckt im Knien, eine andere tief in sich versunken, ein Knie hochgestellt, das andere auf der Sitzfläche gelagert, die Hände in momentaner Bewegung, gefaltet, halb sich schließend oder ein

Weihrauchgerät lässig umfassend, die Gewänder schließlich breit in reichen Faltenströmen die Linien des Körpers überschneidend, so daß die uralte gleichförmig gebundene Gesamtsilhouette der buddhistischen Sitzfigur nun in ein freies Spiel auf- und abklingender Wellen und vielfach kleinteiliger Einbuchtungen gelöst ist.

Die Japaner pflegen den auffälligen Stilgegensatz, der die Kunst der Kamakurazeit von der der vorausgehenden Fujiwarazeit scheidet, auf den Ortswechsel zurückzuführen, der sich vollzog, nachdem im Ausgang des 12. Jahrhunderts mit der Errichtung des Shōgunats in Kamakura der Sitz der politischen Macht von Kyōto in ein neues Zentrum verlegt worden war. Noch blieb Kyōto zwar die Residenz des kaiserlichen Hofes, aber dieser selbst war, zu politischer Ohnmacht verurteilt, dem natürlichen Leben der Gegenwart entrückt, das neue Möglichkeiten seiner Entfaltung suchte, und es ist jedenfalls eine Tatsache, die abgesehen von jedem Versuch historischer Deutung besteht, daß der Mittelpunkt einer neuen plastischen Entwicklung, die um das Jahr 1200 einsetzte, das alte Nara wurde, dessen Klöster während der kriegerischen Wirren der Heikezeit arge Verwüstungen erfahren hatten und, erneuerungsbedürftig, den Bildhauerwerkstätten reiche Gelegenheit zur Betätigung boten. So setzte in Nara nun zum zweiten Male ein außerordentlich reges künstlerisches Leben ein, und es könnte scheinen, als knüpfte die neue Kunst, die hier entstand, nach den vier Jahrhunderten der Heianperiode wieder an die alte Kunst jener Epoche an, die selbst nach der einstigen Hauptstadt die Narazeit benannt wurde. Es ist wohl möglich, daß örtliche Tradition sowie das Fortbestehen alter Werkstätten, auf die auch der Familienzusammenhang des neuen Bildhauergeschlechtes mit dem alten Meister Jōchō verweist, die Entfaltung einer zweiten Blüte japanischer Plastik gerade in Nara begünstigte, scheint doch — gleichwie in China — die Formenentwicklung nach einer Periode archaisierender Rückbildung an die Überlieferung der klassischen Kunst der frühen T'ang- und Tempyōzeit wieder anzuknüpfen. Aber die allgemeine Verwandtschaft künstlerischer Gesinnung der Naraplastik des 8. und des 13. Jahrhunderts genügt doch nicht, ohne die Voraussetzung von Zwischenstufen, die in Japan vollkommen fehlen, den ungeheuren Schritt einer Stilentwicklung zu deuten, deren Ablauf sich nirgendwo anders als in China vollzogen haben kann. Das Fortbestehen einer alten lokalen Tradition allein erklärt nicht das Wunder der Entstehung der neuen Stilform, die in Japan mit dem Namen

des Kōkei verbunden ist. Wie eine neue Malerei hier unter dem Eindruck der chinesischen Kunst der Sungzeit sich entfaltete, so kann nur die Kunst dieser zweiten Epoche höchster kultureller Entfaltung Chinas in den Schöpfungen des Kōkei und seiner Nachfahren einen Schatten auf das Inselreich geworfen haben.

In Nara aber entwickelte sich um die Wende des 12. Jahrhunderts eine Blüte der Bildhauerkunst, wie sie das Land seit der Tempyōzeit nicht mehr erlebt hatte. Der Stil des Kōkei vererbte sich auf Schüler, Söhne und Enkel. Eine Reihe von Namen, deren weithin berühmtester Unkei ist, steht noch heute in lebendiger Verbindung mit den überlieferten Meisterschöpfungen der Zeit. erinnerte die buddhistische Plastik der frühen Jahrhunderte in ihrer überpersönlich gebundenen Größe an die Skulpturen des europäischen Mittelalters, so gemahnt in ihrer unmittelbar kenntlich individuellen Gestalt die Kunst der Kamakurazeit an die Werke eines Donatello und seiner florentinischen Zeitgenossen. Ein starker Wirklichkeitssinn hat die ornamentalen Schmuckformen eines archaisierenden Stiles hinweggeweht. Die neue Kunst sucht nicht mehr ein jenseitiges Ideal im Bilde zu verwirklichen, sondern gegenwärtiges Leben, selbstbewußt der eigenen Kraft vertrauend, in ihren Werken zu gestalten.

Wenn ein solcher neuer Stiltrieb im Rahmen der Aufgaben, die der buddhistischen Kunst gestellt waren, zur Entfaltung zu kommen vermochte, so war die Voraussetzung eine grundsätzliche Wandlung auch innerhalb des religiösen Lebens, wie sie in der Tat durch das Eintreten der Zen-Lehre begründet wurde. Die Dhyānasekte, deren erster Patriarch und Gründer Bodhidharma im 6. Jahrhundert selbst nach China gewandert war, der Sage nach auf einem Zweige über Land und Meer fahrend, predigte im Gegensatz zu einer Erlösung im Paradiese den Sieg des Geistes in der diesseitigen Welt. Die von ihm begründete Sekte kennt keine Riten, sondern allein die Meditation, wie sie Buddha selbst geübt hatte. So verwirft sie zugleich alle Zauberformeln und abergläubischen Irrlehren, die in den esoterischen Sekten das reine Wort des Buddha überwuchert hatten. Sie will, daß der Gläubige durch Einkehr die Stimme der Gottheit im eigenen Innern wach werden lasse. Nicht das Wort der Schrift gilt als das Wesentliche, vielmehr die unmittelbare Erkenntnis, die jedem Einzelnen auf dem Wege der Meditation zuteil werden kann. So alt die Sekte war, die durch ihren Gründer selbst, den die Chinesen Ta-mo, die

Japaner Daruma nennen, angeblich schon im Jahre 527 unter der Regierung des Kaisers Wu Ti nach China und während der Narazeit durch den Priester Dōshō nach Japan verpflanzt wurde, gelangte ihre anspruchsvolle Lehre doch nicht früher als in der Kamakurazeit zu Macht und Einfluß, um in der Folge zumeigentlichen Ausgangspunkt und wesentlichen Inbegriff aller künstlerischen Betätigung überhaupt zu werden.

Gewiß wäre es falsch, zu glauben, es sei nun das ganze Volk von dem neuen Kulte ergriffen worden. Immer haben im Osten verschiedene Religions-systeme nebeneinander Raum gehabt, und wenn die Sekten als solche einander wohl befehdeten, so hinderte das nicht die Gläubigen, den Gottheiten und Riten der einen wie der anderen in ihren Tempeln Gefolgschaft zu leisten. So übten die Kultstätten der Shingonsekte auf dem Kōyasan weiter ihre Anziehungskraft, so gelangte der Amidaglaube erst mit der Gründung der Jōdosekte im 12. Jahrhundert auf die Höhe seiner Popularität, und die Kultbilder, die bis in die späte Tokugawazeit gefertigt wurden, folgten, wie die Riten, denen sie zu dienen bestimmt waren, in ihren Hauptzügen der durch alte Überlieferung geheiligten Form. Die neue Kunst aber, die in der Kamakurazeit entstand, war in ihrem starken Wirklichkeitssinn, in ihrer kühnen Vermenschlichung des Göttlichen, die in scharfem Gegensatz stand zu der starren Symbolik und fremdartig unirdischen Schönheit des Buddhaideals der Fujiwara-zeit aufs engste den nun zur Macht gelangenden Lehren der Zensekte verschwistert, die das Denken der geistigen Welt des Ostens bestimmte.

In das unnahbare Pantheon in mystischer Feierlichkeit erhaben thronender Wunderwesen treten menschliche Gestalten von unmittelbarer Wirklichkeits-nähe und lebendig sprechender Gegenwärtigkeit. So verschmilzt die Vorstellung des Ksitigarbha, eines der acht Dhyānibodhisattvas der Mahāyānalehre, der in China zu dem obersten Fürsten der Unterwelt und Retter der von den zehn Königen der Hölle verurteilten Seelen geworden war, mit der Erinnerung an einen heiligen Mönch, der im Chinesischen den gleichen Namen Ti-tsang trug und 99-jährig im Jahre 803 auf dem Berge Chiu-hua gestorben war. In der bildlichen Darstellung des Gottes, den die Japaner Jizō nennen (166), des gnadenreichen Hüters der Seelen abgeschiedener Kinder, der zur beliebtesten Gottheit der neuen Zeit wird, findet der Typus des wandernden Mönches seine himmlische Verklärung. In den reinen Zügen des jugendlichen Priester-gottes, in dem vollkommenen Rund seiner Gesichtsform, dem kleinen Mund,

Schmuckform zu sein, vielmehr der Wiedergabe freier Lagerung eines dicken Wollstoffes natürlich dienstbar gemacht ist. Wurde schon einmal der Name Donatello in die Erinnerung gerufen, so zeigt es sich nochmals, wie der gleiche Prozeß, der in Europa das Ende der gotischen Stilform besiegelte, an einem gleichgearteten Wendepunkte der künstlerischen Geschichte auch im Osten sich vollzog. Wir kennen nicht den Donatello des Ostens, da wir ahnen, daß Unkei nur der Enkelschüler eines größeren chinesischen Meisters gewesen ist; aber das Gleichnis zwischen West und Ost erscheint vollkommen in den Abbildern charaktvoller Häßlichkeit, wie sie im Abstand zweier Jahrhunderte die Meister in Florenz und in Nara gestalteten. Denn Unkeis Hossōpatriarchen erinnern in keinem Zuge mehr an die Idealgestalt des Göttlichen, der auch die Irdischen sich zu nähern vermögen, wenn sie der Erleuchtung teilhaftig werden. Ihre plumpen Züge, die unregelmäßig gebildete Form ihres flachen Schädels, ihr breiter Mund, ihr schwammiges Kinn hat nichts mehr gemein mit der allgemeinen Idealform, der die alten Meister, auch wenn sie das Bildnis eines im Leben bekannten Priesters zu bilden hatten, vorsichtig die unterscheidenden Züge individueller Sondergestalt einzutragen gewohnt waren.

Dem Schönen, dem Häßlichen reiht sich als dritte Bildform das Ausdrucksvolle an, jene Gebärde drohenden Trotzes, die der alten Zeit zu maskenhafter Grimasse sich verfestigt hatte. Es zeigt sich in den Bildern der Tempelwächter eine Tradition mächtig, die in allen Jahrhunderten buddhistische Kunst in ihren Bann gezwungen hatte. Aber wie in der Darstellung des Jizō menschliche Güte, im Bilde der Kwannon verzeihende Barmherzigkeit, so gewinnt nun in den Statuen der Niō, zumal wenn man wieder die Wachtgottheiten der letztvergangenen Jahrhunderte in ihrer strengen Gebundenheit vergleicht, schreckhaft dräuende Abwehr unmittelbar verständliche Gestalt. Nochmals erscheint es charakteristisch, wie eine Darstellungsform, die zuerst in der T'angzeit in den Höhlen von Lung-mên (66) auftauchte, nun alle früheren Typen der Tempelwächter verdrängt, da die nur mit dem Lendenschurz bekleideten, mächtig athletisch gebildeten Leiber am besten geeignet waren, wilde Leidenschaft zu verkörpern, die alle Muskeln von Brust und Armen und Beinen schwellt, die Hände spannt und die Gesichter zu wüsten Grimassen verzerrt. Wie aber die neue Zeit die maskenhafte Starre, in der die Niō im Torgebäude des Tōdaiji, als deren Meister Unkei und Kwaiki genannt werden (161—162), noch immer verharren, nun auch zu lösen vermag, das zeigen die beiden anderen Tempelhüter,

die Jōkei um das Jahr 1226 für den Kōfukuji schnitzte (164). Denn nun haben diese nackten Athleten nicht nur alle äußeren Abzeichen ihrer Bodhisattvawürde in dem hohen Kopfputz, dem Brustschmuck und weit flatternden Bändern abgelegt, schrecken sie allein durch die heftig gespannte Angriffshaltung und den wilden Ausdruck ihres Gesichtes mit dem schreiend geöffneten Munde und den finster rollenden Augen, ohne die Hilfe symbolischer Abzeichen ihrer Bedeutung die feindlichen Dämonen, und eben in der Bildung ihres muskulösen Körpers, des wütend verzerrten Gesichtes erscheinen sie ebenso als freie Erfindungen eines die Wirklichkeit vorurteilslos beobachtenden Bildners wie die affektfrei ruhenden Bildnisstatuen der gleichen Epoche.

Endlich hat nun auch das weltliche Porträt seinen Platz in der Kunst erobert. Zwar hat östlicher Ahnenkult auch früher schon die Abbilder Verstorbener in den Tempeln den Götterstatuen selbst nahegerückt, und man weiß, wie insbesondere der Shintōglaube solche Vermengung der alten Kami mit den göttlicher Ehren teilhaftigen Seelen irdischer Fürsten begünstigte, aber es ist doch nicht wohl als ein Zufall anzusprechen, wenn in der Kamakurazeit eine Reihe von Bildnisstatuen berühmter historischer Persönlichkeiten auftritt, und wenn sie einerseits in so lebendig sprechender Bewegung wie der Taira no Kiyomori des Unkei (168), anderseits in so überraschend natürlich gebildeter zeitgenössischer Hoftracht erscheinen wie der Hōjō Tokiyori im Kenchōji (170). Steht die Sitzfigur des Kiyomori als eine der bedeutendsten in der Reihe, der vor allem die Priesterporträts der Kamakurazeit zugehören, und letzten Endes somit doch als ein Glied der großen Familie buddhistischer Tempelplastik, so bietet sich das Holzbild des Tokiyori als die letzte Erfüllung des alten Traumes einer national-japanischen Skulptur und als die eigentliche Emanzipation der Shintōplastik von ihrer wurzelhaften Verbindung mit der von China eingeführten buddhistischen Kunst.

Wenn an irgend einer Stelle, so mag man angesichts dieser Figur, die wie aus einer Bildrolle des Tosastiles entsprungen scheint, von einer rein und spezifisch japanischen Plastik sprechen. Die in scharfen Kanten gegeneinander abgesetzten breiten Flächen des Gewandes, die der steifgebügelten Gaze der alten Hoftracht unmittelbar nachgebildet sind, zeugen ebenso von dem unabhängigen Wirklichkeitssinn des Bildhauers wie das pfiifige Gesicht unter der schmalen, hohen Mütze, das die scharf erfaßten Züge des Dargestellten offenbar karikierend übertreibt.

Dem männlichen gleicht das weibliche Ebenbild der in den gleichzeitigen Makimono vielfach überlieferten Gestalten aus der höfischen Welt des alten Japan, die in der Sitzfigur der Mutter des Kaisers Jimmu Tennō erhalten ist (169). Wie eine jüngere Schwester jener alten Kichijōten, (146) in der noch unter der Verkleidung des buddhistischen Götterbildes zum ersten Male das leibhaftige Abbild einer gepriesenen Schönheit in idealisierter Gestalt den Kanon ursprünglich fremdländischer Typik durchbrechen durfte, erscheint nun die mythische Kaiserinmutter selbst in unterdergeschminkten Larve doch genügend individualisierten Zügen, gekleidet in das weitfließende Frauengewand der Zeit, das wenig verändert noch die heutige Tracht des Landes bildet.

Japanischer Realismus krönt in diesen Figuren das Streben einer Epoche, die als die letzte schöpferische Zeit östlicher Großplastik zu gelten hat. Die Entwicklung eines Jahrtausends war an einem Endpunkte angelangt, über den kein Weg mehr hinausführen sollte. Die Malerei trat nun endgültig in die Rechte der einzigen großen Kunst des Ostens, während das plastische Genie der Rasse sich in eine Kleinkunst flüchtete, die anders als in Europa den Rang einer eigenen Gattung heischend, einer Darstellung der Geschichte der Großplastik des Ostens nicht angegliedert werden durfte.

· ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN

Die Vorlagen der Abbildungen entstammen, soweit nicht Originalaufnahmen benutzt werden konnten, hauptsächlich den folgenden Publikationen:

- Japanese Temples and their Treasures. Tōkyō. Shimbi Shoin. 1910.
 Shimbi Taikwan (Selected Relics of Japanese Art). Tōkyō. Shimbi Shoin. 1900 ff.
 Tōyō Bijutsu Taikwan (Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East). Tōkyō. Shimbi Shoin. 1908 ff.
 Tōyō Bijutsu Kenkyū. Tōkyō. Seigei-Gesellschaft. 1920 ff.
 Hōryūji Taikyō. Tōkyō. Kunstakademie. 1913 ff.
 Kokka (Zeitschrift). Tōkyō. 1889 ff.
 Nihon Seikwa. Nara. 1910 ff.
 Tōyō Shukō (An illustrated Catalogue of the ancient Imperial Treasury, called Shōsōin). Tōkyō. Shimbi Shoin. 1910.
 E. Chavannes, Mission archéologique dans la Chine Septentrionale. Paris 1909.

Von sonstiger Literatur seien erwähnt:

- K. With, Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrh. Wien 1919.
 L. Schermann, Zur altchinesischen Plastik. München 1915.
 E. Grosse, Die ostasiatische Plastik. Zürich 1922.
 Bulletin archéologique du Musée Guimet. I. Paris 1921.
 Ostasiatische Zeitschrift (O. Z.). Berlin 1912 ff.
 Einzelaufsätze sind in den Erläuterungen zu den Tafeln angeführt.

Tafel 1. Man weiß, daß die Chinesen bereits in vorgeschichtlicher Zeit die Technik des Bronzegusses beherrschten, und man kennt aus alten Katalogen die Typen der ältesten Ritualgefäße. So lassen sich erhaltene Stücke datieren, wenn auch nicht immer feststeht, ob es sich um hochaltertümliche Originalwerke oder um spätere Nachformungen handelt. Die neueste Veröffentlichung: E. A. Voretzsch, Altchinesische Bronzen, Berlin 1924.

Tafel 2. Die meisten sogenannten Han-Reliefs sind flache Steinritzungen, jedoch kommen vereinzelt auch eigentliche Reliefdarstellungen vor, von denen hier ein Beispiel gegeben ist. Ein verwandtes Stück, ehemals in der Sammlung Tuan-fang, ist 113 n. Chr. datiert.

Tafel 3. Das Material ist gebrannter roter Ton, der nicht glasiert, sondern mit einer weißen, stuckartigen Schicht überzogen ist. Vgl. B. Laufer, *Chinese Grave-Sculptures of the Han Period*. London, Paris, New York, 1911.

Tafel 4. Das Grab des Feldherrn Ho Ch'ü-ping im Tale des Wei-Flusses in der Provinz Shansi. Das Pferd, das über einem zu Boden geworfenen Manne steht, gilt als Symbol der Siege über die Hiung-nu-Barbaren. Das Gegenstück auf der anderen Seite des Zugangs zu dem Grabhügel ist bis auf Reste zerstört.

Die Kenntnis der Grabskulpturen des westlichen China vermittelte die Expedition Victor Segalen im Jahre 1914. Die Aufnahme, deren Original sich im Besitz des Musée Guimet, Paris, befindet, danke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Jean Lartigue (ebenso Nr. 5–8 und 58).

Tafel 5 und 6. Die Pfeiler, zu denen die Reliefs gehören, säumen die Geisterstraße, die zu dem Grabhügel führt. Die Aufnahmen wurden von der Expedition Victor Segalen im Jahre 1914 gemacht. Vgl. die Bemerkung zu 4.

Tafel 7 und 8. Die Kenntnis der Gräber der Gegend von Nanking danken wir der Expedition Victor Segalens im Jahre 1917. Reste von 12 Grabanlagen aus der Zeit von 453–559 wurden aufgenommen. In der Hauptsache entstammen sie der Dynastie der Liang (502–557), einer der südlichen Dynastien der Zeit, in der die Wei im Norden herrschten. Über die Aufnahmen vgl. die Bemerkung zu 4.

Tafel 9 und 10. Die Frage der Datierung beider Stücke muß offen bleiben, solange über ihre Herkunft keine näheren Angaben vorliegen und ein reichendes Vergleichsmaterial fehlt.

Tafel 11–16. Die Hauptbauzeit der Grotten bei dem alten Ta-t'ung Fu, die gewöhnlich nach dem modernen Dorfe Yün-kang benannt werden, erstreckt sich von 444–483. Im Jahre 596 war die Arbeit endgültig vollendet. Die Höhlen sind in den 60 m hohen Randabbang des Tales geschlagen. Zahlreiche Abbildungen bei Chavannes. Eine besondere Publikation wurde von Shinkai Taketaro und Nakagawa Tadayori 1921 in Tōkyō herausgegeben (vgl. auch Th. Klee, *Die Plastik in den Höhlen von Yün-kang, Lung-mên und Kung-hsien*. O. Z. VII, 31).

Tafel 14. Die in der Frühzeit des östlichen Buddhismus häufige Darstellung der nebeneinander thronenden Buddhas Prabhūtaratna (Chin.: To-pao) und Sakyamuni gründet sich auf eine Stelle in dem „Lotus des guten Gesetzes“, nach der einstmals in den Lüften über einer Versammlung, in der Sakyamuni lehrte, ein Stupa erschien, in dem Prabhūtaratna verschlossen war. Sakyamuni erhob sich über die Erde, öffnete durch seine übernatürliche Macht den Stupa und nahm neben Prabhūtaratna Platz, um vor den Augen der staunenden Schüler eine religiöse Disputation mit ihm zu beginnen.

Tafel 16. Der Bodhisattva des Musée Cernuschi ist aus der von Chavannes als Nr. XII bezeichneten Grotte in Yün-kang ausgesägt. Die Textabbildung S. 26, die nach der alten Aufnahme von Chavannes hergestellt ist, zeigt ihn noch an seiner Stelle (rechts unten). Die Kuanyin-Statue, die links oben erscheint, befindet sich jetzt im Metropolitan Museum, New-York (vgl. Bulletin of the Metrop. Mus. XVII, 252. 1922). Die besondere Form des Sitzens mit abwärts gekreuzten Beinen erscheint nur bis zum Ende der Wei-Zeit.

Tafel 18ff. Die Grotten von Lung-mên sind die ausgedehntesten Felsentempelanlagen in China. Die Arbeit wurde im Jahre 495 begonnen und bis in die T'angzeit mit großem Eifer fortgesetzt. Vereinzelte Skulpturen sind noch in der Sungzeit entstanden. Die älteste Höhle ist Ku-yang-tung, die bereits im Jahre 495 angelegt wurde. Auch in dieser Grotte wurde aber noch in der T'angzeit gearbeitet, wie Inschriften beweisen. Die berühmteste und größte Grotte von Lung-mên, Pin-yang-tung wurde vom Kaiser Hsüan Wu zum Andenken an die Kaiserinwitwe Wên Chao gestiftet und im Jahre 523 vollendet. Sie wurde früher irrtümlich auf Grund einer Inschrift, die sich auf die Grotte Lo-ku-tung und auf Wiederherstellungsarbeiten in der Pin-yang-tung bezieht, in die Mitte des 7. Jahrhunderts versetzt. Über Lo-ku-tung vgl. 65. Zahlreiche Abbildungen der Skulpturen von Lung-mên bei Chavannes.

Tafel 23. Die Maitreya-Statue in Boston, die den frühen Skulpturen von Lung-mên stilistisch sehr nahe steht, stammt angeblich aus dem Pai-ma-ssü (Tempel des weißen Pferdes) in Honanfu.

Tafel 29—31. Über die schöne Goldbronzestatue vgl. W. Cohn in Kunst und Künstler XXI, 69. 1922.

Tafel 32 und 33 und Abb. S. 22. Die berühmte sog. Wetzel-Stele ist 554 datiert. Dargestellt ist im Mittelfelde Sakyamuni, zu den Seiten seine zwei Schüler Ananda und Mahākāśyapa, zwei Bodhisattvas und zwei Vajrapanis,

Tafel 2. Die meisten sogenannten Han-Reliefs sind flache Steinritzungen, jedoch kommen vereinzelt auch eigentliche Reliefdarstellungen vor, von denen hier ein Beispiel gegeben ist. Ein verwandtes Stück, ehemals in der Sammlung Tuan-fang, ist 113 n. Chr. datiert.

Tafel 3. Das Material ist gebrannter roter Ton, der nicht glasiert, sondern mit einer weißen, stuckartigen Schicht überzogen ist. Vgl. B. Laufer, *Chinese Grave-Sculptures of the Han Period*. London, Paris, New York, 1911.

Tafel 4. Das Grab des Feldherrn Ho Ch'ü-ping im Tale des Wei-Flusses in der Provinz Shansi. Das Pferd, das über einem zu Boden geworfenen Manne steht, gilt als Symbol der Siege über die Hiong-nu-Barbaren. Das Gegenstück auf der anderen Seite des Zugangs zu dem Grabhügel ist bis auf Reste zerstört.

Die Kenntnis der Grabskulpturen des westlichen China vermittelte die Expedition Victor Segalen im Jahre 1914. Die Aufnahme, deren Original sich im Besitz des Musée Guimet, Paris, befindet, danke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Jean Lartigue (ebenso Nr. 5—8 und 58).

Tafel 5 und 6. Die Pfeiler, zu denen die Reliefs gehören, säumen die Geisterstraße, die zu dem Grabhügel führt. Die Aufnahmen wurden von der Expedition Victor Segalen im Jahre 1914 gemacht. Vgl. die Bemerkung zu 4.

Tafel 7 und 8. Die Kenntnis der Gräber der Gegend von Nanking danken wir der Expedition Victor Segalens im Jahre 1917. Reste von 12 Grabanlagen aus der Zeit von 453—559 wurden aufgenommen. In der Hauptsache entstammen sie der Dynastie der Liang (502—557), einer der südlichen Dynastien der Zeit, in der die Wei im Norden herrschten. Über die Aufnahmen vgl. die Bemerkung zu 4.

Tafel 9 und 10. Die Frage der Datierung beider Stücke muß offen bleiben, solange über ihre Herkunft keine näheren Angaben vorliegen und ein reichendes Vergleichsmaterial fehlt.

Tafel 11—16. Die Hauptbauzeit der Grotten bei dem alten Ta-t'ung Fu, die gewöhnlich nach dem modernen Dorfe Yün-kang benannt werden, erstreckt sich von 444—483. Im Jahre 596 war die Arbeit endgültig vollendet. Die Höhlen sind in den 60 m hohen Randabhang des Tales geschlagen. Zahlreiche Abbildungen bei Chavannes. Eine besondere Publikation wurde von Shinkai Taketaro und Nakagawa Tadayori 1921 in Tōkyō herausgegeben (vgl. auch Th. Klee, *Die Plastik in den Höhlen von Yün-kang, Lung-mên und Kung-hsien*. O. Z. VII, 31).

darüber Sakyamuni und Prabhûtaratna, zu den Seiten Bhaisajjaraja und Avalokitesvara, links Sakyamuni als Prinz in Meditation, rechts nochmals im Walde von Uruvilva. Unten die Stifter, die in ausführlichen Inschriften genannt sind. Vgl. Chavannes, *Six monuments de la Sculpture Chinoise* Art Asiatica II. Brüssel 1914.

Tafel 34. Dargestellt ist die taoistische Gottheit T'ien Tsun. Die Stele trägt die Datierung: Yung P'ing (508—511). Sie stand ursprünglich im Shih Fang-ssü, Tempel in Fuchou.

Tafel 35—37. Die Shaka-Trinität im Kondō (der goldenen Halle), des Hōryūji-Tempels bei Nara, dessen Gebäude die wichtigsten Bildwerke der Suiko-Periode bergen, ist nach der Inschrift im Jahre 623 zum Gedächtnis des 621 verstorbenen Prinzen Shōtoku Taishi von dem Bildhauer Kuratsukuri no Obito Tori, dem Enkel eines eingewanderten Chinesen, gefertigt worden. Von der ursprünglichen Vergoldung sind nur noch Spuren erhalten.

Die Begleiter des Sakyamuni sind gewöhnlich die Bodhisattvas Manjusri (japan. Monju) und Samantabhadra (Fugen), jedoch sind in der Frühzeit des östlichen Buddhismus die Benennungen ungewiß.

Tafel 38 und 39. Diese ungewöhnlich proportionierte Statue gilt in Japan als Erzeugnis koreanischer Kunst. Die Angabe entzieht sich, mangels Vergleichsmaterials, der Nachprüfung. In dem Tempelinventar von 761 ist sie nicht erwähnt, sie scheint also erst nachträglich in das Kondō des Hōryūji überführt worden zu sein. Von der ursprünglichen Bemalung sind nur Reste erhalten. Die übliche Bezeichnung der Statue, Akāśagarbha (Kokuzō), muß als ungewiß gelten.

Tafel 40. Einer der Shitennō, der vier Himmelskönige oder Weltenwächter, wichtig als frühestes in Japan erhaltenes Beispiel der archaisch-hieratischen Darstellungsform dieser im 8. Jahrhundert häufigen, in starker Bewegung gegebenen Kriegergestalten. Die abgebildete Statue trägt die Meisterinschrift Yamaguchi Ōguchi und Kimara. Von dem ersten der beiden Bildhauer, der als ein Nachkomme des Kaisers Ling der Han-Dynastie gilt, heißt es in den Annalen des Kaisers Kōtoku, „er habe im kaiserlichen Auftrage tausend Buddhabilder gefertigt.“

Tafel 41—43. Diese meisterliche Schöpfung der archaisch-buddhistischen Kunst des Ostens wird als besonderes Heiligtum in einem engen Schrein im Yumedono (der Traumhalle) des Hōryūji verschlossen gehalten. Das Holz

war ursprünglich vergoldet. Die Krone ist aus Bronze gefertigt. Die Statue wird zuerst im Tempelinventar von 761 erwähnt.

Tafel 45 und 46. Die Statue wird gewöhnlich als Nyoirin-Kwannon, die das Wunsch-Kleinod (Nyoirin) haltende, bezeichnet, gilt aber neuerdings als Darstellung des Erlösers Maitreya (jap. Miroku), was schon darum wahrscheinlich ist, weil das Tempelinventar vom Ende des 9. Jahrhunderts zwei Statuen dieser Gottheit nennt. Der Kōryūji ist der älteste Tempel von Kyōto, er wurde im Jahre 604 vom Prinzen Shōtoku Taishi errichtet.

Tafel 47—50. Diese Statue wird ebenfalls gewöhnlich als Nyoirin-Kwannon bezeichnet, stellt aber wahrscheinlich Maitreya dar. Sie wurde viele Jahrhunderte lang als besonderes Heiligtum in strenger Verborgenheit gehalten und erst in der Neuzeit von der dichten Umhüllung, in der sie in ihrem Schrein in dem Nonnenkloster, das der Wohnsitz der Mutter des Shōtoku Taishi gewesen ist, befreit. Abbildung der Vorderansicht bei Kümmerl, Tafel 6.

Tafel 52—55. Die vier Bodhisattva-Statuetten des Hōryūji, von denen hier zwei gezeigt werden, sind scheinbar die ältesten erhaltenen Bildwerke in der in Japan Kanshitsu genannten Lacktechnik, die in China seit dem 4. Jahrhundert geübt wurde.

Tafel 56. Motiv und Darstellungsform erinnern an skythische Bronzearbeiten und weisen auf uralte Beziehungen der chinesischen Kunst zum westlichen Asien. Andererseits gemahnen die geflügelten Tiere an die bekannten Statuenkolosse vor den Kaisergräbern. Sechs Platten der Art, deren ursprüngliche Bestimmung unbekannt ist, werden im Shōsōin verwahrt, dem Schatzhaus, das die Kaiserin Kōmyō zum Andenken an ihren 756 verstorbenen Gatten Shōmu dem Buddha des Tōdaiji stiftete.

Tafel 57. Bronzespiegel gehören zu den Heiligtümern der Shintōtempel Japans. Die bekannten, mit Weintrauben verzierten chinesischen Spiegel, von denen hier einer, der sich im Besitz eines Shintōtempels befindet, gezeigt wird, stammen nicht aus der Hanzeit, wie früher irrtümlich angenommen wurde, sondern erst aus der Zeit der Tang-Dynastie. Vgl. R. Wilhelm, *Chinesische Spiegel* O. Z. II, 65.

Tafel 58. Chavannes hatte auf seiner *Mission archéologique* die ersten Aufnahmen der Statuen vom Grabe des Tang-Kaisers Kao Tsung gemacht, dessen Geisterstraße von Mandarinen, tributpflichtigen Fürsten und Tieren gesäumt wird. Von dem hier abgebildeten Pferde war damals nur der Kopf

über der Erde sichtbar (Chavannes No. 451). Es wurde von der Expedition Segalen im Jahre 1914 freigelegt. Über die Aufnahme vgl. 4.

Tafel 59. Die Widderstatue, von der hier nur der Kopf wiedergegeben ist, stammt wahrscheinlich von einer Gräberstraße der T'angzeit. Eine ähnliche Statue findet sich z. B. an dem Grabe, das die Kaiserin Wu um 700 ihrer 670 verstorbenen Mutter errichtete. (Chavannes Abb. 468.)

Tafel 60—64 und Abb. S. 9, 21, 39, 41. Tonstatuetten von Menschen, Tieren und Dämonen gehörten seit der Hanzeit zur Ausstattung der Gräber. Die meisten der im Laufe der letzten Jahre bei den Ausschachtungsarbeiten der Eisenbahnbauten in sehr großer Zahl zutage geförderten Figuren scheinen der T'angzeit zu entstammen. Herr Eumorphoulos in London besitzt eine Reihe solcher Figuren, die in dem Grabe des 728 gestorbenen Statthalters Liu von Honan gefunden worden sind. Diese sicher datierten Stücke sind wichtig für die zeitliche Bestimmung der Gattung. Vgl. B. Laufer, *Chinese Clay figures*, Chicago 1914, und *Burlington Magazine*, XXXV, 19, 1919, und XXXVIII, 20, 1921.

Tafel 65. Während unter der Herrschaft der Sui-Dynastie die Arbeit in den Höhlentempeln von Lung-mên ziemlich geruht hatte, setzte in der frühen T'angzeit von neuem eine rege Tätigkeit ein. Die Grotte Lo-ku-tung wurde von dem König T'ai von Wei, dem 4. Sohne des Kaisers T'ai Tsung, zum Andenken an seine Mutter, die Kaiserinwitwe Wen-tê gestiftet. Eine Inschrift nennt das Jahr 641.

Tafel 66. Die beiden mächtigen Reliefbilder der Chin-kang Li-shih (jap. Kongō-rikishi oder Niō), Nārāyana und Vajrapāni, befinden sich zu den Seiten des Eingangs einer Grotte seitlich der großen Buddhagruppe, die in den Jahren 672—675 von der Kaiserin Wu errichtet wurde. Der Typus dieser nackten, nur mit dem Lendenschurz bekleideten, muskulösen Tempelhüter wurde in Japan erst in der Kamakurazeit, die in vielem scheinbar an die frühe T'angzeit wieder anknüpfte, beliebt. Nārāyana gilt als Inkarnation des Brahma, Vajrapāni des Indra.

Tafel 67. Die Grotten von Hsiang-shan liegen gegenüber von Lung-mên. Es ist überliefert, daß Kaiser Chung Tsung sie im Jahre 705 besuchte.

Tafel 68. Vgl. *Burlington Magazine*, XXIV, 109.

Tafel 71 und 72. Ein ähnlicher Kopf, ebenfalls aus dunklem Stein, befindet sich in der Sammlung Stoclet in Brüssel (Abb. S. 43). Die Deutung

ist ungewiß, die Fundstätte angeblich die Ruinen der einstigen Hauptstadt Ch'ang-an (Sinanfu). Vgl. Z. v. Takács in O. Z. II, 88, 1913.

Tafel 73. Die Amitābha-Trinität ist 703 datiert und als Werk (Stiftung) des Kao Yen-kuei bezeichnet. Sie stammt aus dem Tempel An-ch'ing-ssü in Hsi fu. Die Begleiter des Amitābha sind Avalokitesvara und Mahāsthāmaprapta.

Tafel 74—76. Diese Reliefs gehören zu einer Reihe von Steinbildwerken des Tempels Pao-ch'ing-ssü in Ch'ang-an (Sinanfu), die sich jetzt in der Sammlung des Herrn Kōkichi Hayasaki in Tōkyō befinden. Der Kuanyin-Kopf Tafel 76 ist das Detail einer ähnlichen Reliefplatte wie die Tafel 75 abgebildete. Vgl. auch Burlington Magazine, XX, 12, 1911.

Tafel 77 und 78. Über das Steinhöhlenkloster Sōk-kul-am in Korea vgl. B. Gottsche und W. Cohn in O. Z. VII, 161, 1919, und ebenda IX, 306, 1922.

Tafel 79 und 80. Im Shōsōin werden 164 solcher Masken, teils aus Holz, teils aus Lack (Kanshitsu), wie sie für die Tempelspiele benutzt wurden, verwahrt. Eine große Zahl gleichartiger Masken besitzt der Tōdaiji in Nara. Die Namen zahlreicher Maskenschnitzer sind in dem alten Inventar überliefert. Die Holzoberfläche ist mit Lack überzogen und in natürlichen Farben bemalt.

Tafel 81—85. Die riesige, schwarz patinierte Bronzegruppe des Bhaisajyagūrū (Yakushi), des Herren des östlichen Paradieses, mit Sūryaprabha (Nikkō) und Sandraprabha (Gakkō) wurde der Tradition zufolge im Jahre 680 von der Gemahlin des Kaisers Temmu gelobt und nach dessen Tode im Jahre 697 vollendet, im Jahre 718 von Okamoto nach Nara überführt, wo sie jetzt im Kondō (der goldenen Halle) des Yakushiji steht. Nach einer anderen Überlieferung wäre die Gruppe erst in Nara von dem Priester Gyōgi nach einem koreanischen Vorbilde gegossen worden. Die Nimben sind im 19. Jahrhundert erneuert. Von Yakushi, der als der Medizinbuddha verehrt wird, heißt es: „Wenn ein Kranker seinen Namen hört, so wird er mit eins von seinem Leid geheilt, sein Geist und Körper wird beruhigt und empfindet keine Beschwerde mehr.“ Zu diesem und den folgenden vgl. W. Cohn, Einiges über die Bildnerei der Naraperiode. O. Z. I, 298.

Tafel 86—88. Die in einem bemalten hölzernen Schrein verwahrte Amida-Trinität war für Tachibana Fujin, die Mutter der Kaiserin Kōmyō, die im Jahre 733 verstorben ist, gefertigt. Es ist die anmutigste plastische Darstellung des westlichen Paradieses. Auf der Rückwand (88) erscheinen die Seelen der Verstorbenen, die auf Lotusblüten wiedergeboren werden.

Tafel 90. Ähnliche getriebene Bronzeplatten, wahrscheinlich chinesischen Ursprungs, sind mehrfach im Hōryūji erhalten. Die hier abgebildete wird in einem bemalten Schrein verwahrt. Dargestellt ist Amida, als Herr des westlichen Paradieses mit den Bodhisattvas Kwannon (Avalokitesvara) rechts und Seishi (Mahāstāmaprapta) links und zwei Sramanas (Buddhaschülern). Es ist das übliche Kultbild der Jōdosekte.

Tafel 91 und 92. Die Statue wird gewöhnlich als Nyoirin Kwannon bezeichnet (vgl. 45), stellt aber wahrscheinlich Maitreya dar. Sie gilt als ein Werk der Suikozeit, ist aber kaum vor der T'angzeit entstanden. Das Gewand ist teilweise aus Leder gebildet, mit einer Lackschicht überzogen und vergoldet.

Tafel 93. Die Statuette, die aus luftgetrocknetem Ton gebildet ist, der noch Spuren von Bemalung trägt, gehört zu einer der vier vielfigurigen Gruppen im Untergeschoß der Pagode des Hōryūji, die den Eingang Buddhas in das Nirvana, das Paradies des Maitreya, die Begegnung von Vimalakirti (Yuima) und Manjusri (Monju) und die Teilung der Reliquien des Buddha darstellen. Nach dem Tempelbericht sind die Gruppen im Jahre 711 entstanden. Die Statuetten sind zum weitaus überwiegenden Teil durch spätere Nachbildungen ersetzt, einige alte Stücke jetzt im Museum zu Nara, eines in Berlin.

Tafel 94—96. Die Riesenstatue der Amoghapāsa Avalokitesvara, jap. Fukūkensaku Kwannon, steht in der März-Halle (so genannt nach dem jährlich im Monat März abgehaltenen Fest) des Tōdaiji in Nara, die im Jahre 733 durch Kaiser Shōmu errichtet worden ist. Fukūkensaku ist die überall Gnade spendende und Erlösung bringende Gottheit, eine der Formen, in denen Kwannon von den mystischen Sekten verehrt wurde, sie ist hier mit drei Augen und acht Armen dargestellt.

Tafel 97 und 98. Bonten (Brahma) und Taishakuten (Indra) sind die Begleiter der Fukūkensaku-Kwannon im Sangatsudō des Tōdaiji. Statuen aus ungebranntem Ton wurden über einem Holzgerüst modelliert, das zuerst mit Stroh und einer Tonmischung bekleidet wurde. Auf diesen Kern wurde mit Reisstärke und Pflanzenfasern versetzter Ton aufgetragen. Schließlich folgte die Bemalung und Vergoldung.

Tafel 99—101. Die jetzt im Sangatsudō des Tōdaiji aufgestellten Shitennō stammen angeblich aus der Zeit der Tempelgründung (733). Die Namen der vier Himmelskönige oder Weltenwächter sind: Vaisravana (jap. Bishamon oder

Tamonten), Dhritarāstra (jap. Jikokuten), Virūdhaka (jap. Zōchōten), Virupaksa (jap. Kōmokuten).

Tafel 102—105. Die Shitennō, die jetzt im Kaidanin des Tōdaiji stehen, gehörten vermutlich ursprünglich zu der gleichen Statuengruppe wie die Bonten (97) und Taishakuten im Sangatsudō. Das Material ist ebenfalls mit Pflanzenfasern untermischter, lufttrockener Ton, die Oberfläche in natürlichen Farben bemalt.

Tafel 107—108. Die Jūnishinshō, zwölf göttliche Krieger, stellen die zwölf Verheißungen des Buddha Bhaisajyagūrū (Yakushi) dar; jeder von ihnen ist Herr über 7000 Yaksas (Dämonen), mit deren Hilfe er die Lehre und ihre Gläubigen vor allen Gefahren beschützt. Als Meister dieser ursprünglich in natürlichen Farben bemalten Tonstatuen wird Tori Hada genannt, von dem man im übrigen nichts weiß.

Tafel 113. Der Tōshōdaiji wurde 754 von dem chinesischen Priester Chien-ehēn (s. Tafel 119) errichtet, mit dem eine Reihe chinesischer Künstler nach Japan gekommen war, von denen nach der Überlieferung die Statuen im Kondō, der goldenen Halle, herrühren, außer dem Roshana (Vairocana) ein Yakushi und eine tausendarmige Kwannon mit Begleitern, ähnlich den Kultbildern des Tōdaiji. Die Lackstatue des Roshana, die über einem Korbgeflecht modelliert ist, rührt angeblich von dem Meister Ssū-t'ō (jap. Shitaku) her.

Tafel 115—117. Die Jūdaiishi, die zehn großen Schüler des Buddha, und die Hachibu, die acht Dämonen, die als Schutzgottheiten des Buddhismus gelten, werden von einer Tradition, die sich der Nachprüfung entzieht, auf einen indischen Meister Mondōshi, von dem man im übrigen nichts weiß, zurückgeführt. Die Bemalung in natürlichen Farben ist nur unvollkommen erhalten.

Tafel 118. Vimalakirti (jap. Yuima) war ein Zeitgenosse und Anhänger Buddhas, berühmt wegen seiner großen Beredsamkeit. Als er einmal krank lag, entsandte Gautama den Bodhisattva Manjusri (jap. Monju), um ihn zu trösten. In einer berühmten und oft bildlich dargestellten Disputation antwortete Vimalakirti auf die Frage nach der Einheit der Welt mit Stillschweigen, um zu erkennen zu geben, daß menschliche Worte die letzten Dinge nicht zu deuten vermögen. Das Nonnenkloster Hokkeji, dem die Statue gehört, war vom Kaiser Shōmu gegründet worden und erhielt im Jahre 747 von dessen Gemahlin, der Kaiserin Kōmyō eine Gruppe des Yuima und Monju zum

Geschenk, von der wahrscheinlich die allein erhaltene Yuima-Figur der Rest ist. Nach anderer Tradition ist die Statue aus China gebracht worden.

Tafel 119. Der chinesische Priester Chien-chên (jap. Kanshin) machte sich, gefolgt von 180 Schülern, im Jahre 741 auf den Weg nach Japan. Nach zwölfjähriger, gefahrvoller Reise, in deren Verlauf er das Augenlicht einbüßte, langte er an seinem Bestimmungsort an, wo er den Tempel Tōshōdaiji gründete. Als Verfertiger der aus Papiermasse gebildeten Porträtstatue des blinden Priesters wird der gleiche Meister Ssū-t'ō (jap. Shitaku) namhaft gemacht, auf den auch andere buddhistische Kultbilder, z. B. der Roshana des Tōshōdaiji (113), zurückgeführt werden.

Tafel 120—122. Der Priester Gyōshin, der auch im politischen Leben seiner Zeit eine Rolle spielte, ist 750 gestorben.

Tafel 123. Die stark restaurierte Statue stellt angeblich Gigeiten, die Gottheit der Künste, dar. (Teilabbildung bei Kümmel, Tafel 24.) Der Tempel Akishinodera wurde 782—805 erbaut.

Tafel 124. Die achteckige Bronzelaterne, von der hier zwei Türen abgebildet sind, wurde im Jahre 752, zur gleichen Zeit mit der Kolossalstatue des Roshana, im Hofe des Tōdaiji aufgestellt.

Tafel 125. Navamukha Avalokitesvara, die neunköpfige Kuanyin, neben der seit der T'angzeit außerordentlich häufig dargestellten elfköpfigen ein sehr seltener Typus. Die außerordentlich elegant gearbeitete Statuette gilt als chinesisches Werk.

Tafel 126. Die Statue gilt als eine Wiederholung des ersten Buddhabildes, das angeblich König Udayana selbst fertigen ließ, während Gautama im himmlischen Palaste weilte. Visvakarmadeva soll es geschnitzt haben. Kūmārayana rettete es vor der Zerstörung, indem er es auf seinem Rücken nach Kucha trug. Später soll es nach China gebracht worden sein, wo es im Jahre 986 der japanische Priester Chōnen sah und von dem Bildhauer Chang-yung eine Kopie fertigen ließ, die jetzt im Seiryōji als Heiligtum verwahrte Statue. (Die Legende des Buddhabildes ist von dem berühmten Maler Kano Motonobu in fünf Bildrollen dargestellt worden.) Von der ursprünglichen Vergoldung sind nur Spuren erhalten. Die Urna ist aus Cloisonné gebildet, in den Ohren rote Steine.

Tafel 127. In der Mitte ist Sakyamuni mit seinen Begleitern, rechts Bhaisajyagūrū (Yakushi), links Amitābha dargestellt. Das zierliche Altärchen soll Kōbō Daishi aus China mitgebracht haben.

Tafel 128—130. Die fünf Figuren der Akāsagarbha Bodhisattvas (Godai Kokuzō), die den fünf Dhyānibuddhas entsprechen, wurden von dem Priester E-un aus dem Tempel Ch'ing-lung-ssü in Ch'ang-an (Sinanfu), dem Mittelpunkt des esoterischen Buddhismus, im Jahre 847 nach Japan gebracht.

Tafel 131. Die Godai Kokuzō des Jingoji sind in Anlehnung an die chinesische Gruppe des Tōji (128—130) im Jahre 893 entstanden.

Tafel 132 und 133. Eine Vorderansicht der schönen sechsarmigen Nyoirin-Kwannon bei Kūmmel, Tafel 26.

Tafel 134. Fudō, ursprünglich eine Form des indischen Shiva, wurde in der Lehre des esoterischen Buddhismus eine Inkarnation Vairocanas. Seine Verehrung in Japan geht auf Kōbō Daishi zurück.

Tafel 136 und 137. Ksitigarbha (chin. Ti-tsang, jap. Jizō), nach Avalokitesvara der meistverehrte Bodhisattva in Ostasien. Er nahm hier die Gestalt eines Pilgermönches an, gilt als Schutzgottheit der abgeschiedenen Seelen, insbesondere der Kinder. Über seinen Kult vgl. M. W. de Visser in O. Z. II, 1913.

Tafel 138—141. Die wundervolle Statuette der elfköpfigen Kwannon ist das Hauptkultbild des Nonnenklosters Hokkeji. Zwei andere Aufnahmen bei Kūmmel, Tafel 27.

Tafel 142. Der Priester Chishō Daishi, eines der berühmtesten Häupter des esoterischen Buddhismus, war der Gründer des Klosters Onjōji.

Tafel 143. Die vergoldete Amida-Statue ist das Hauptkultbild des Byōdōin. Der Tempelraum selbst, dessen Gebälk von zahlreichen, auf Wolken schwebenden Genien bevölkert ist (Abb. S. 68—69), muß als Darstellung seines westlichen Paradieses aufgefaßt werden. Der Meister Jōchō, als dessen Schöpfung die Statue gilt, ist im Jahre 1057 gestorben.

Tafel 144. Der Tempel Chūsonji im nördlichen Japan ist eine Schöpfung des Fujiwara Kiyohira und wurde im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts erbaut. Die Dainichi-(Ichiji Konrin) Figur ist in natürlichen Farben bemalt, sie ist als Halbre relief behandelt, der Rücken flach.

Tafel 146 und 147. Sri (jap. Kichijōten), ursprünglich indische Glücksgöttin, gilt als Gemahlin des Vairavana (jap. Bishamon), sie lebt in dessen himmlischer Stadt Animanda. Die Figur ist farbig bemalt. Sie wurde in älterer Zeit als Heiligtum in ihrem Schrein verborgen gehalten.

Tafel 150—152 und Abb. S. 74. Über die Datierung der großen Lohan-Statuen aus gebranntem und in drei Farben glasiertem Ton, die von einem

Berge bei Ichou südwestlich von Peking stammen, gehen die Ansichten weit auseinander. Zuerst wurden sie in die Tangzeit versetzt, während heute manche Kenner sie für Erzeugnisse der Mingzeit halten wollen. Gewiß sind sie nicht vor der späteren Sungzeit entstanden. Eine Inschrift berichtet von Wiederherstellungsarbeiten im Anfang des 16. Jahrhunderts. Es sind im ganzen zehn Statuen bekannt geworden, die sich in den Museen von London, New York, Boston, Philadelphia, Toronto und in Privatbesitz befinden. Vgl. F. Perzyński, *Von Chinas Göttern*, München 1920, *Burlington Magazine* XXV, 69, *Bulletin of the Metrop. Museum, New York* XVI, 15. 1921.

Tafel 150. Photo E. Worch, Berlin.

Tafel 156—158. Die sechs Statuen der Patriarchen der Hossō-Sekte werden auf den Bildhauer Kōkei, den Vater des berühmteren Unkei, zurückgeführt. Die Arbeit an der Wiederherstellung und Erweiterung der Kōfukuji, an der Kōkei mit seinen Schülern in hervorragendem Maße Anteil nahm, begann im Jahre 1188.

Tafel 159 und 160. Die Statuen der zwei Patriarchen der Hossō-Sekte Asanga (jap. Mujaku, vgl. Kümmel, Tafel 108 und 109) und Vasubandhu (jap. Seshin) wurden im Jahre 1208 im Hokuendō des Kōfukuji aufgestellt. Ihr Meister Unkei gilt als der bedeutendste Bildhauer der Kamakuraperiode in Japan.

Tafel 161 und 162. Die Kolossalstatuen der Kongōrikishi (Niō) stehen im Nandaimon (Haupttor) des Tōdaiji.

Tafel 163. Der Einsiedler Bashisen gehört zu den 28 Begleitern der tausendarmigen Kwannon. Die ganze Gruppe ist von Unkei für das Sanjusangendō (Myōhōin) in Kyōto gearbeitet und von Tankei im Jahre 1251 vollendet worden.

Eine Vorderansicht der Statue bei Kümmel, Tafel 107.

Tafel 164. Das Tempelarchiv beschreibt die beiden Niō-Statuen: „Zwei Gottheiten, in der Kenkyūzeit (1190—1198) von Jōkei verfertigt.“ Jōkei war der zweite Sohn des Unkei. Die Statuen sind in natürlichen Farben bemalt.

Tafel 165. Arya-Avalokitesvara (jap. Shō-Kwannon) ist der Heiland der abgeschiedenen Seelen. Unter den Füßen der Statue befinden sich zwei Inschriften, links: „Verfertigt im 2. Monat des 2. Jahres Karoku (1226) von Higo no Bettō Jōkei, Daibusshi“ (großer buddhistischer Bildhauer), rechts: „Dem Kuramadera am 3. Tage des 3. Monats des 3. Jahres Antei (1229) überwiesen“.

Tafel 166. Annami Kwaikei war ein Schüler des Kōkei. Er repräsentiert die konservative Richtung der Kamakurazeit, die mehr dem Stile der Fujiwarazeit treu blieb.

Tafel 167. Kōben war der dritte Sohn des Unkei. Die beiden Laternen-träger Ryutoki und Tentoki sind mit seinem Namen und der Jahreszahl 1215 bezeichnet.

Tafel 168. Kiyomori (1118—1181) war das berühmteste Glied der mächtigen Familie der Taira, die die Fujiwara in der Macht am Hofe von Kyōto ablöste, um ihrerseits in schweren Kämpfen den Minamoto zu erliegen, deren Machtzentrum sich im Osten Japans gebildet hatte.

Tafel 169. Tamayori-hime war angeblich die Mutter des Jimmu-tennō, des ersten Kaisers von Japan (660—585 v. Chr.) und des Begründers der noch heute herrschenden Dynastie. Sie genießt unter dem Namen Mi-oya no Kami göttliche Ehren. Die Darstellung zeigt sie in dem Hofgewande der Kamakurazeit.

Tafel 170. Hōjō Tokiyori (1226—1263) war der fünfte Shikken (Vize-Shōgun) von Kamakura. Er zog sich mit 30 Jahren vom politischen Leben zurück und wurde Mönch der Zen-Sekte. Er ist hier im Hofkostüm mit Hut (Eboshi) und Zeremonialstab (Kotsu) dargestellt.

Tafel 171. Yoshimasa (1435—1490), der achte Ashikaga-Shōgun, zog sich im Jahre 1474 vom politischen Leben zurück, erbaute östlich von Kyōto am Higashiyama einen Palast, den er Ginkakuji (Silbertempel) nannte, und verbrachte dort den Rest seines Lebens, umgeben von Priestern und Künstlern.

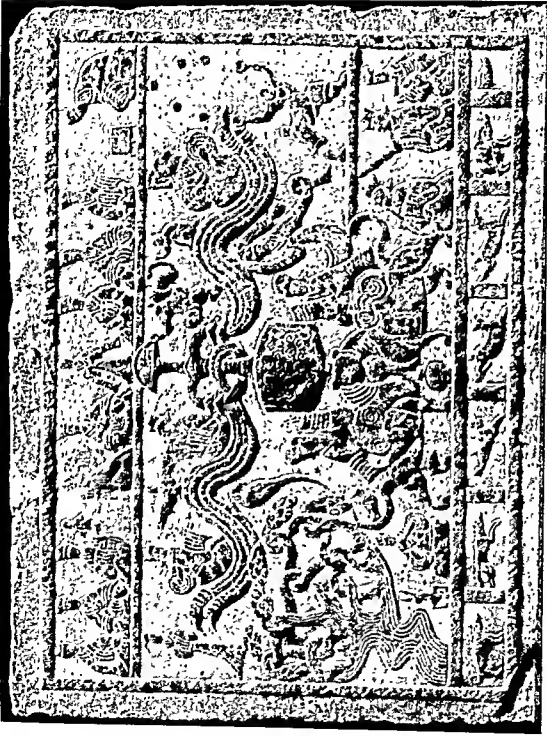
DIE VORBUDDHISTISCHE KUNST
CHINAS



Eule
Bronzgefäß, H. 20 cm
China, Chou-Dynastie

Paris, Petitel

Owl
Bronze vessel, H 7 1/2 in.
China, Chou-Dynasty



Steinrelief

H. 88 cm

China, Han-Dynastie

Amsterdam, Van der Heydt

Stone relief

H. 2 ft. 11 1/2 in.

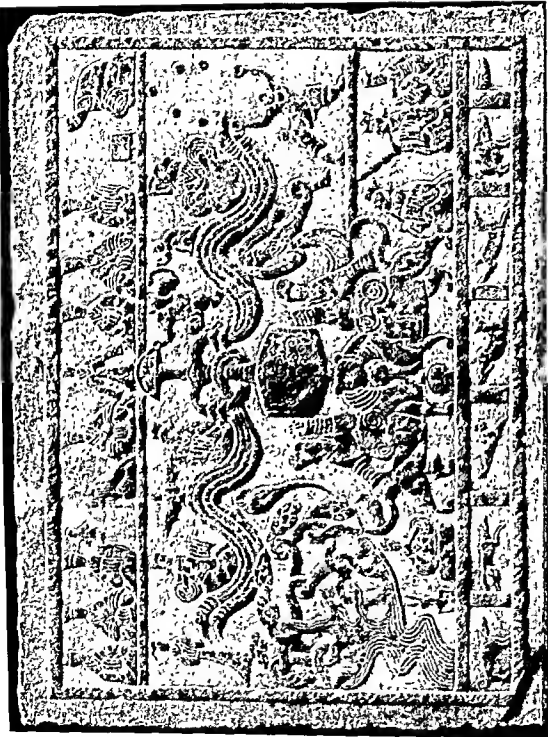
China, Han-Dynasty



Hund, Grabbeigabe
Gebrannter Ton, H. 23 cm
China, Han-Dynastie

Paris, Musée Cernuschi

Dog
Terracotta, H. 9 1/2 in.
China, Han-Dynasty



Steinrelief
H. 38 cm
China, Han-Dynastie

Amsterdam, Van der Heijden

Stone relief
H. 2 ft. 11 1/2 in.
China, Han-Dynastie



*Hund, Grabbeigabe
Gebrannter Ton, H. 23 cm
China, Han-Dynastie*

Paris, Musée Cernuschi

*Dog
Terracotta, H. 9 1/2 in.
China, Han-Dynasty*



Pferd, einen Hunnen zertrampelnd
 Vom Grabe des Ho Ch'ü-ping
 Stein
 China, 117 v. Chr.

Hsiu-ping hien, Shansi

Horse trampling on a barbarian
 From the tomb of Ho Ch'ü-ping
 Stone
 China, 117 B.C.



*Steinrelief
China, Östl. Han-Dynastie (25—220 n. Chr.)*

*Phoenix
Ch'ü-hsien, Süchtuan*

*Stone relief
China, Eastern Han-Dynasty (25—220 A. D.)*



Steinrelief
China, Östl. Han-Dynastie
(25—220 n. Chr.)

Tao-tieh
Ch'ü-hsien, Ssüch'uan

Stone relief
China, Eastern Han-Dynasty
(25—220 A.D.)



Geflügelter Löwe vom Grab des Hsiao Hsiao
Stein
China, 518 n. Chr.

Winged lion from the tomb of Hsiao Hsiao
Stone
China, 518 A. D.



Geflügelter Löwe vom Grabe des Hsiao Hsiu
Stein
China, 518 n. Chr.

Winged lion from the tomb of Hsiao Hsiu
Stone
China, 518 A.D.

Nanking



Löwe
Stein
China

Lion
Stone
China

Paris, Mallon



Tiger
Stein H 97 cm
China

Amsterdam, Von der Heydt

Tiger
Stone, H 3 ft 3 in
China

DIE KUNST DER WEI-ZEIT IN CHINA
(400—600)
UND DER SUIKO-ZEIT IN JAPAN
(550—650)



Felsenskulptur
H. 13 m
China, 5. Jahrh.

Buddha

Yün-kang

Rock-carving
H. 50 ft
China, 5th Century



*Felsenrelief
China, 5. Jahrh.*

Buddha

Yün-kang

*Rock-carving
China, 5th Century*



*Felsenrelief
China, 5. Jahrh.*

*Buddha
Yün-kang*

*Rock-carving
China, 5th Century*



Felsenrelief
China, 5. Jahrh.

Prabhātaratna und Sakyamuni

Rock-Carving
China, 5th Century



Ausschnitt von 14

Detail of 14



Steinskulptur aus
Yün-kang
H. 1,50 m
China, 5. Jahrh.

Maitreya

Stone statue from the
Yün-kang caves
H. 60 in.
China, 5th Century



Buddha-Kopf
Stein
China, 5. Jahrh.

Paris, Musée Cernuschi

Head of Buddha
Stone
China, 5th Century



*Felsenrelief
China, Ende des 5. Jahrh.*

Maitreya

Ku-yang-tung, Lung-mên

*Rock-carving
China, Late 5th Century*



*Felsenrelief
China, Ende des 5. Jahrh.*

Kuanguin

Ku-yang-tang, Lung-mén

*Rock-carving
China, Late 5th Century*

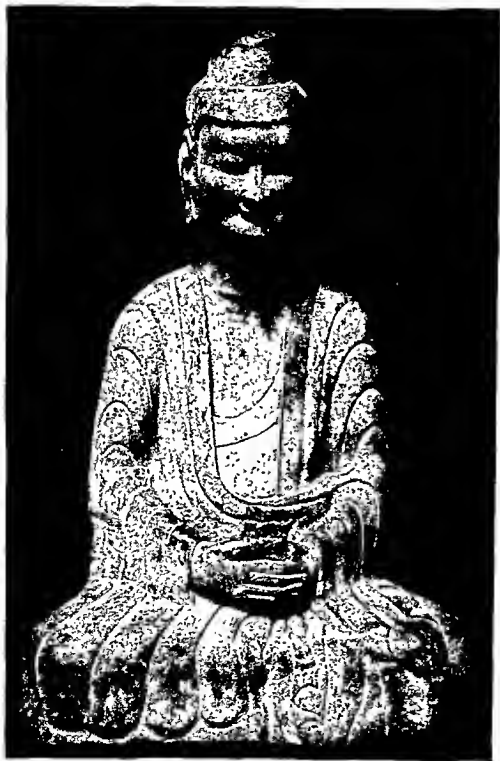


Rock relief
China, Ende des 5. Jahrh.

Buddha

Ku-yang-tung, Lung-mên

*Rock-carving
China, Late 5th Century*



Stein
China, Ende des 5. Jahrh.

Buddha
Paris, Ch. Vignier

Stein
China, Late 5th Century



enrelief
a, Anfang des 6. Jahrh.

Bodhisattva

Lung-mên

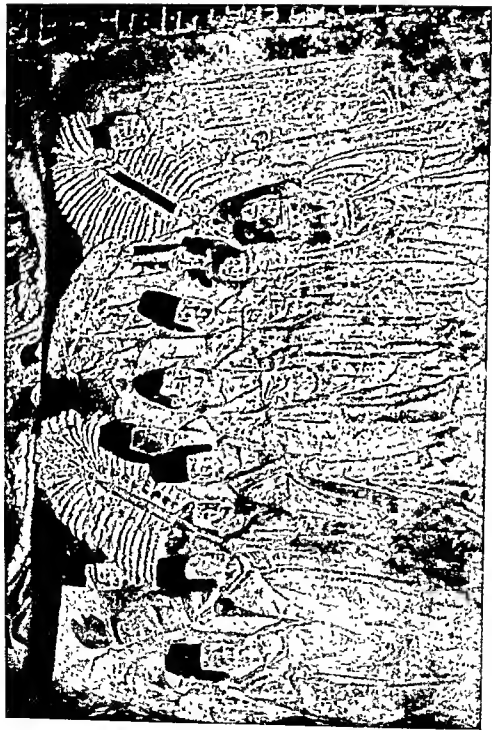
*Rock-carving
China, Early 6th Century*



Stein, H 1,90 m
China, Anfang des 6. Jahrh.

Bodhisattva
Boston, Museum

Stone, H. 6 ft. 4 in.
China, Early 6th Century



*Kaiserliche Opferprozession
Felsenrelief
China, Anfang des 6. Jahrh.*

*The emperor making offerings
Rock-carving
China, Early 6th Century*

Pin-yang-tung, Lung-mün



*Opferprozession der Kaiserin
Felsenrelief
China, Anfang des 6. Jahrh.*

Pin-yang-tung Lung-mén

*The empress making offerings
Rock-carving
China, Early 6th Century*



na, 1. Hälfte des 6. Jahrh.

Amitābha und Bodhisattvas

Paris, Ch. Vignier

China, 1st half of the 6th Century

Stone



Ausschnitt von 26

Detail of 26



*Gilded bronze, H. 26 cm
China, 518 n. Chr.*

Prabhūtaratna und Sakyamuni

Paris, Pegtel

*Gilded bronze H 9 1/2 in.
China, 518 A.D.*



*Goldbronze, H 43 cm
519 n. Chr.*

*Maitreya
Berlin, F. Sarre*

*Gilded bronze, H 13 in.
519 A.D.*



Seitenansicht von 29

Profile of 29



Ausschnitt von 29

Detail of 29



Weihstafel (Ausschnitt)

Stein

China, 554

Ausschnitt von Abb. 4

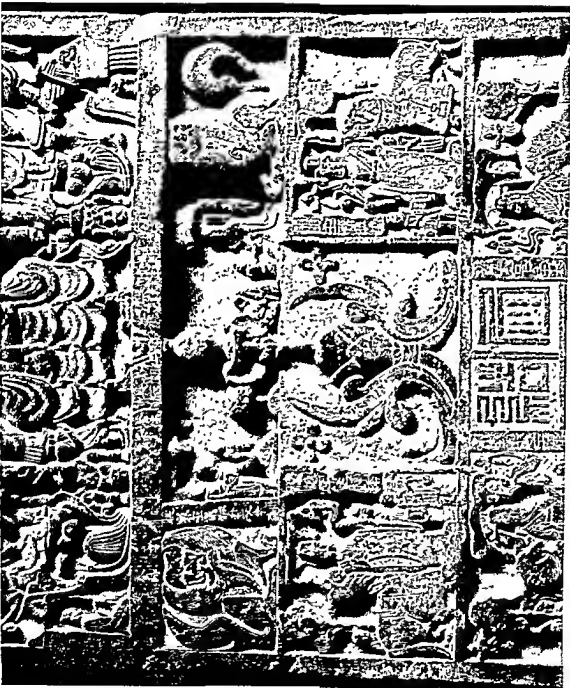
Boston, Museum

Volute stele (Detail)

Stein

China, 554

Detail of Abb. 4



Weihstafel (Ausschnitt)

Stein

China, 551

Ausschnitt von Abb. 4

Voivoe stele (Detail)

Stein

China, 551

Detail of Fig. 4

Boston, Museum



Taoistische Weih Tafel
 Stein, H. 52 cm
 China, Anfang des 6. Jahrh.

Tien Tsun
 Tōkyō, Hayasaki

Taoist Votive stele
 Stone, H. 20 1/2 in.
 China, Early 6th Century



*Bronze Von Kuratsukuri Tori
Buddha · H. 68 cm.
Japan, 623 n. Chr.*

Sakyamuni und Bodhisattvas

Hōryūji, Kondō, Nara

*Bronze. By Kuratsukuri Tori
Buddha: H. 2 ft. 3 in.
Japan, 623 A.D.*



Kopf des Buddha, 35

Head of Buddha, 35



Kopf eines Bodhisattva, 35

Head of Bodhisattva, 35



*Holz, H. 2,14 m
Japan, Anf. 7. Jahrh.*

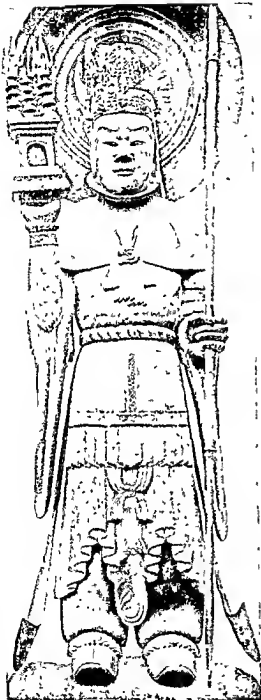
*Kwannon
Hōryūji, Kondō*

*Wood, H 7 ft. 2 1/2 in.
Japan, Early 7th Century*



Kopf von 38

Head of 38



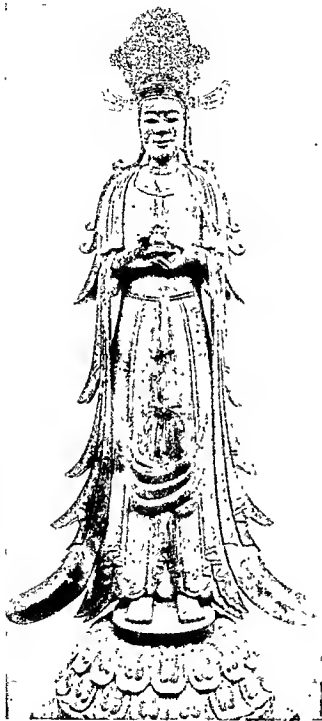
Einer der 4 Himmelskönige (Shitenno)
Holz, H. 1 m
Japan, Anf. 7. Jahrh.



Tamonten
(Vaisravana)

Hōryūji, Kondō

One of the 4 Kings of heaven (Shitenno)
Wood, H. 3 ft. 4 in.
Japan, Early 7th Century



*Holz, H. 2 m.
Japan, Anf. 7. Jahrh.*

*Kwannon
Hōrgūji, Yumedono*



*Wood, H. 77 1/2 in.
Japan, Early 7th Century*



Ausschnitt von 41

Detail of 41



Kopf von 41

Head of 41



Bronze
Korea, 6.—7. Jahrh.

Maitreya
Seoul, Museum

Bronze
Korea, 6th—7th Century



Holz, H. 1,30 m

Japan, 1. Hälfte des 7. Jahrh.

Maitreya

Japan, 1st half of the 7th Century

Wood, H. 4 ft 3 1/2 in.

Kōryūji, Kyōto



Profil von 45

Profile of 45



*Holz, H. 1,56 m
Japan, 1. Hälfte des 7. Jahrh.*

*Maitreya
Chōgōji, Nara*

*Wood, H. 5 ft. 1 $\frac{1}{12}$ in
Japan, 1st half of the 7th Century*



Kopf von 47

Head of 47



Kopf von 47

Head of 47



Ausschnitt von 47

Detail of 47



Bronze
Japan, Suiko-Zeit

Sakyamuni
Tōkyō, Museum

Bronze
Japan, Suiko-Period



Lack
Japan, Suiko-Zeit

Bodhisattva
Hōryūji, Nara

Lacquer
Japan, Suiko-Period



Seitenansicht von 52

Profile of 52



Kopf von 52

Head of 52



Lach
Japan, Saiko-Zeit

Bodhisattva, Detail
Hōryūji, Nara

Lach
Japan, Saiko-Period

DIE KUNST DER FRÜHEN TANG-ZEIT
(600—800)
IN CHINA UND KOREA
DER HAKUHŌ- UND TEMPYŌ-ZEIT
(650—700) (700—800)
IN JAPAN



Kämpfende Tiere (Marmorrelief)

H. 21 cm

8. Jahrh.

Fighting animals (Marble relief)

H. 8 1/2 in.

8th Century

Shōsōin, Nara



*Bronze-Spiegel
China, 8. Jahrh.*

*Oyamazumi Jinsha,
Miyaura*

*Bronze mirror
China, 8th Century*



Geflügeltes Pferd vom Grabe des Kao Tsung
Marmor
China, 683 n. Chr.

Shansi

Winged horse from the tomb of Kao Tsung
Marble
China, 683 A.D.



Widder (Detail)
Steinfigur von einem Grabe
H. der Figur 1,25 m
China, Tang-Dynastie

Ram (Detail)
Stone sculpture from a tomb
H. of the figure 4 ft. 1 1/2 in.
China, Tang-Dynasty

Amsterdam, Von der Heydt



Kamel, Grabbeigabe
Glazierter Ton
China, 728 n. Chr.

Camel, Tomb figure
Glazed Terracotta
China, 728 A.D.

London, Eumorfopoulos



*Pferd, Grabbeigabe
Glazierter Ton
China, Tang-Dynastie*

Berlin, F. Lissa

*Horse, Tomb figure
Glazed Terracotta
China, Tang-Dynasty*



Seitenansicht von 61

Profile of 61



Frauenfigur, Grabbeigabe
Gebannter Ton, H 33 cm
China, Tang-Dynastie

Lady, Tomb figure
Terracotta, H 14 in.
China, Tang-Dynasty
Tokyō, Hayasaki



Rücken von 63

Back of 63



Bodhisattva

*Felsenrelief
China, 7. Jahrh.*

*Rock-carving
China, 7th Century*

Lo-ku-tung, Lung-mên



*Tempelwächter
Felsenrelief
China, 7. Jahrh.*

Lung-mên

*Guardian deity
Rock-carving
China, 7th Century*



*Felsenrelief
China, um 700 n. Chr.*

Bodhisattva

Hsiang-shan-ssü, Lung-mên

*Rock-carving
China, about 700 A.D.*



*Stein, 11 1 m
China, 8 Jahrh.*

*Bodhisattva
Philadelphia, Museum*

*Stein, H. 3 ft. 4 in
China, 8th Century*



Stein
China, Tang-Dynastie

Kaangin
Paris, Louvre

Stone
China, Tang-Dynasty



Stenkopf
China, Tang-Dynastie

Kuangin
Stockholm, Fährhaus

Stone head
China, Tang-Dynasty



Steinkopf
China, Tang-Dynastie

Bodhisattva
München, v. Nemes

Stone head
China, Tang-Dynasty



Seitenansicht von 71

Profile of 71



Steinrelief
H 108 m
China, 703 n. Chr.

Amitābha und Bodhisattvas

Tokjō, Hayasaki

Stone relief
H. 43 in.
China, 703 A.D.



Steinrelief
H 1,03 m
China, Anfang des 8. Jahrh.

Sakyamuni und Bodhisattvas

Tōkyō, Hayasaki

Stone relief
H 43 in.
China, Early 8th Century



Steinrelief Kuangyin Stone relief
H 1,09 m H 43 in.
China, China,
Anf. des 8. Jahrh. Early 8th Century
Tōkyō, Hayasaki



*Steinrelief
China, Anfang des 8. Jahrh.*

Kuanguin (Detail)

Tōkyō, Hayasaki

*Stone relief
China, Early 8th Century*



*Steinrelief
Korea,*

Zeit der Tang-Dynastie

Lohan

Sök-kul-am, Korea

*Stone relief
Korea,*

Epoch of the Tang-Dynasty



*Steinrelief
Korea,*

Bodhisattva

*Stone relief
Korea,*

Zeit der Tang-Dynastie

Epoch of the Tang-Dynasty

Sök-kul-am, Korea



*Weltenwächter, Holzmaske
Von Shōri Uwonari
H 42 cm
Japan, 752 n. Chr.*

Shōsōin, Nara

*Guardian of the world, Wooden mask
By Shōri Uwonari
H 17 in.
Japan, 752 A.D.*



Holzmaske

H. 26 cm

Japan, Mitte des 8. Jahrh.

Shōsōin, Nara

Wooden mask

H. 15 1/4 in.

Japan, Middle of the 8th Century



*Bronze, H 2,75 m.
Um 700 n. Chr.*

*Yakushi
Yakushiji, Nara*

*Bronze, H 9 ft 11 1/2 in
About 700 A.D.*



Ausschnitt von 81

Detail of 81



*Bronze, H. 3.33 m
Japan, um 700 n. Chr.*

Gakkō
Yakushiji, Nara

*Bronze H 11 ft. 3 in.
Japan, about 700 A. D.*



*Bronze, H 3.33 m
Japan, um 700*

*Nikkō
Yakushiji, Nara*

*Bronze, H 11 ft 3 in
Japan, about 700*





*Bronze, Buddha · H. 47 cm
Japan, Anfang des 8. Jahrh.*

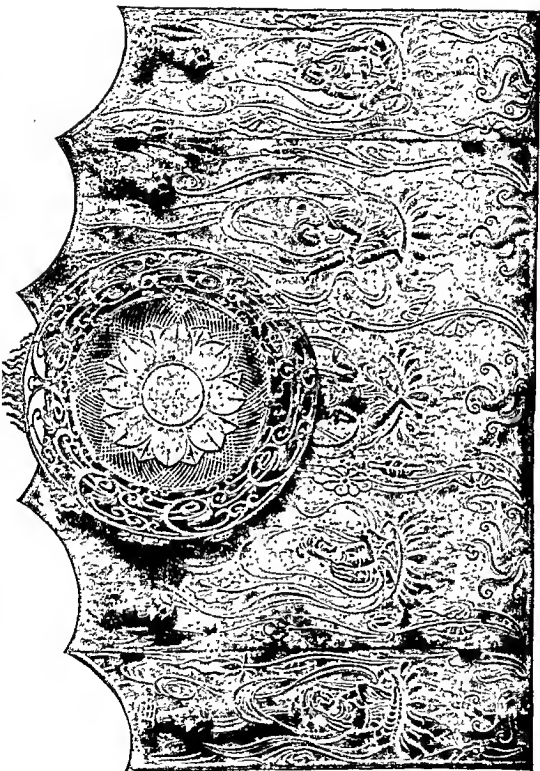
*Amitābha und Bodhisattvas
Hōryūji, Nara*

*Bronze, Buddha · H 1 ft. 6 $\frac{3}{4}$ in.
Japan, Early 8th Century*



Kopf von 86

Head of 86



Background of 86

Rückwand von 86



*Bronze, H. 77 cm
Japan, 7. Jahrh.*

*Yakushi
Shingakushiji, Yamato*

*Bronze, H. 2 ft. 6 1/2 in
Japan, 7th Century*



Bronze relief
Japan, 7. Jahrh.

Amitābha, Bodhisattvas und Sramanas

Hōryū-ji, Nara

*Bronze relief
Japan, 7th Century*



*Holz und Leder, H. 2,30 m
Japan, 8. Jahrh.*

Maitreya

Kōryūji

*Wood and Leather, H. 92 1/4 in.
Japan, 8th Century*



Seitenansicht von 91

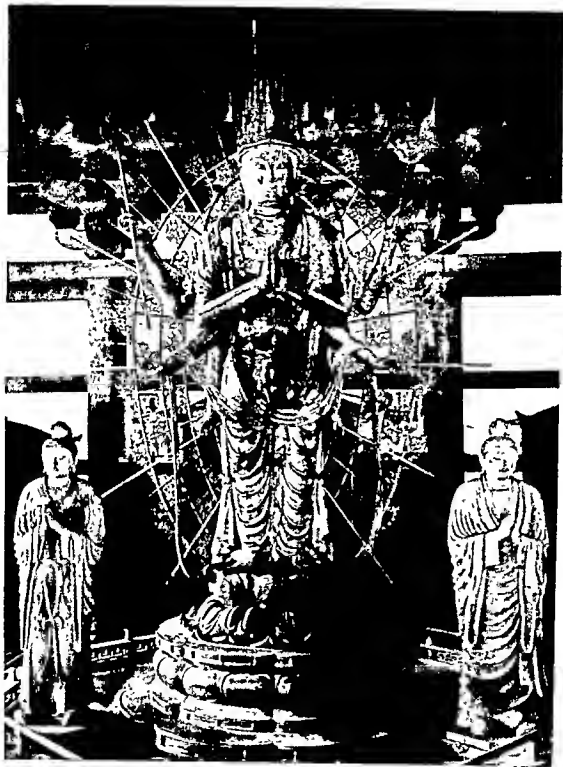
Profile of 91



Ton
Japan, Anf. des 8. Jahrh.

Bodhisattva
Hōryūji, Nora

Clay
Japan, Early 8th Century



*La 4, H. 3,60 m
Japan, 1. Hälfte des 8. Jahrh.*

Kuannon

Sangatsudō, Tōdaiji, Nara

*Laquer, H. 12 ft.
Japan, 1st half of the 8th Century*



Kopf von 91

Head of 91



Kopf von 91

Head of 91



*Ton, H. 2 m
Japan, Mitte des 8. Jahrh.*

Bonten

Sangatsudō, Tōdaiji, Nara

*Clay, H. 6 ft. 10 in.
Japan, Middle of the 8th Century*



Kopf von 97

Head of 97



*Einer der 4 Himmelskönige
(Shitennō)
Leck, H 3 m
Japan, 1. Hälfte des 8. Jahrh.*

*One of the 4 Kings of heaven
(Shitennō)*

*Japan, 1st half of the 8th Century
Sangatsudō, Todaiji, Nara*



Dämonen unter den Füßen des Himmelkönigs 99

Demons under the feet of the King of heaven 99



*Schulterpanzer eines Shitenno
Lack
Japan, 1. Hälfte des 8. Jahrh.*

Sangatsadō, Tōdaiji, Nara

*Armour of Shitenno
Lacquer
1st half of the 8th Century*



Kopf eines der 4 Himmelskönige (Shitenno)

Ton

Japan, Mitte des 8. Jahrh.

Head of a King of heaven (Shitenno)

Clay

Japan, Middle of the 8th Century

Kaidanin, Tōdaiji, Nara



Einer der 4 Himmelskönige (Shitennō) *One of the 4 Kings of heaven (Shitennō)*
Ten, H. 1,62 m *Clog, H. 5 ft. 4 in.*
Japan, Mitte des 8. Jahrh. *Japan, Middle of the 8th Century*
Kaidanin, Todaiji, Nara



Kopf von 103

Head of 103



Dämon unter den Füßen eines Himmelskönigs
 Japan, Mitte des 8. Jahrh.

Detail

Kaidanin, Tōdaiji, Nara

Demon under the feet of a King of heaven
 Japan, Middle of the 8th Century

Clay



*Einer der 4 Himmelskönige
(Shitenno)
Ton, H 1 m
Japan, 8. Jahrh.*

Hōryūji, Nara

*One of the 4 Kings of heaven
(Shitenno)
Clay, H. 3 ft. 5 1/2 in.
Japan, 8th Century*



*Einer der 12 Himmelskönige
(Jūnishinshō)*

*Ten, H. 1,70 m
Japan, Mitte des 8. Jahrh.*

*One of the 12 Kings of heaven
(Jūnishinshō)*

*Clag, H 5 ft 8 1/2 in.
Japan, Middle of the 8th Century
Shinyokushiji, Nara*



Einer der 12 Himmelskönige One of the 12 Kings of heaven
(Jinshinshō) (Jinshinshō)

Too, H. 1.70 m

Clay, H. 5 ft. 8 1/2 in.

Japan, Mitte des 8. Jahrh.

Japan, Middle of the 8th Century

Shingakushiji, Nara



Lack
Japan, Anf. des 8. Jahrh.

Maitreya
Hōrgūji, Nara

Lacquer
Japan, Early 8th Century



Kopf von 106

Head of 106



Heiligenschein des Maitreya, Tafel 106

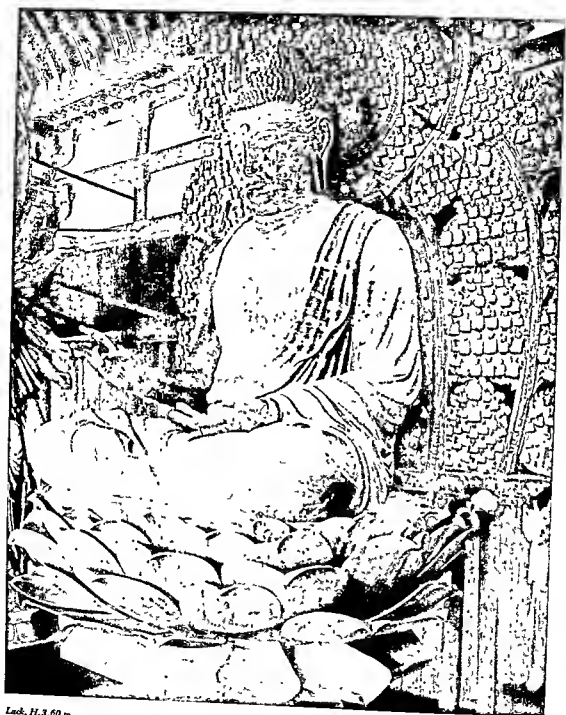
Halo of Maitreya, Fig. 106



Lack
Japan, 8. Jahrh.

Maitreya (Detail)
Hōryūji, Nara

Lacquer
Japan, 8th Century



*Lack, H. 3,60 m
Von Ssü-t'o
Japan, 8. Jahrh.*

Vairocana

Tōshōdōji, Nara

*Lacquer, H. 145 1/2 in.
By Ssü-t'o
Japan, 8th Century*



Lack
Japan, Ende des 8. Jahrh.

Sakyamuni
Jingoji, Kyōto

Lacquer
Japan, Late 8th Century



Einer der 10 Schüler des Buddha (Jūdaijishi)
 One of the 10 disciples of Buddha (Jūdaijishi)
 Lack. H. 1,40 m Lacquer, H. 4 ft 8 in
 Japan, Japan,
 Anf. des 8. Jahrh. Early 8th Century
 Kōfukaji, Nara



Einer der 8 Dämonen (Hachibu)
Lock, H. 1,30 m
Japan, Anf. des 8. Jahrh.

One of the 8 demons (Hachibu)
Lock, H. 51 1/2 in.
Japan, Early 8th Century

Kōfukuji, Nara



Einer der 8 Dämonen (Hachibu)

Lack

Japan, Anf. des 8. Jahrh.

Kōfukuji, Nara

One of the 8 demons (Hachibu)

Lacquer

Japan, Early 8th Century



*Lack, H. 83 cm
Japan, Mitte des 8. Jahrh.*

*Vimalakirti (Yuima)
Hokkeji, Nara*

*Lacquer, H. 2 ft. 11 1/2 in.
Japan, Middle of the 8th Century*



*Papiermasse, H 82 cm
Japan, 8. Jahrh.*

*Chien-chên (Kanshin), Portrait
Tōshōdaiji, Nara*

*Paper, H. 2 ft. 8 1/4 in
Japan, 8th Century*



*Lack, H. ca 80 cm
Japan, 8 Jahrh.*

*Gyōshin, Portrait
Hōryūji, Nara*

*Lacquer, H. about 2 ft. 8 in
Japan, 8th Century*



Seitenansicht von 120

Profile of 120



Rücken von 120

Back of 120



Gigeiten (Kala?)
Lack and Holz, H 2 20 m Lacquer and Wood, H 7 ft. 4 1/2 in.
Japan, Ende des 8. Jahrh. Japan, Late 8th Cent.
Akishinodera, Nara



Zwei Türen einer Bronze-Laterne
H. 1,18 m
Japan, Mitte des 8. Jahrh.

Tōdaiji, Nara

Two panels of a bronze lantern
H. 3 ft. 11 1/2 in.
Japan, Middle of the 8th Century

DIE KUNST DER SPÄTEN TANG-ZEIT
(800—900)
IN CHINA
DER JŌGAN- UND FUJIWARA-ZEIT
(800—900) (900—1200)
IN JAPAN



*Holz, H 37 cm
China, 9. Jahrh.*



*Kuangyin
Hōryūji, Nara*

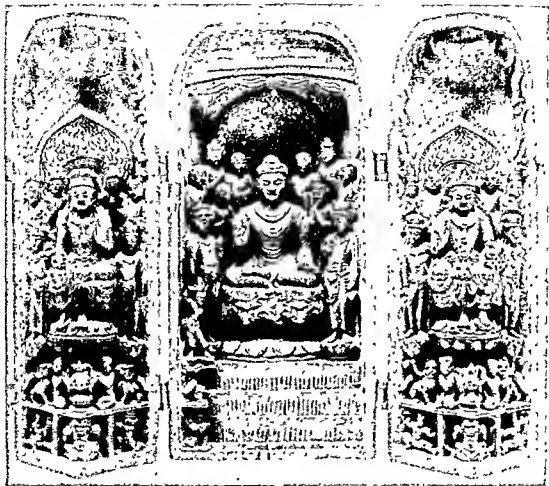
*Wood, H 1 ft. 2 2/3 in.
China, 9th Century*



*Holz, H. 1,58 m
China, 9. Jahrh.*

*Sakyamuni
Seiryōji, Kyōto*

*Wood, H. 5 ft 3 in
China, 9th Century*



Tragtältärchen
Holz, H. 22 cm
China, 9. Jahrh.

Portable shrine
Wood, H. 8 1/2 in.
China, 9th Century

Kongōbuji, Kōyasan



*Einer der 5 Akasagarbha-
Bodhisattvas
Holz H 70 cm
China, 9. Jahrh*

Kwanchün, Tōji, Kyōto

*One of the 5 Akasagarbha-
Bodhisattvas
Wood H. 2 ft 4 in
China, 9th Century*



Einer der 5 Akasagarbha-Bodhisattvas
Holz, H 70 cm
China, 9 Jahrh.

One of the 5 Akasagarbha-Bodhisattvas
Wood, H. 2 ft 4 in.
China, 9th Century

Kwanchiin, Tōji, Kyōto



Kopf eines der 5 Akasagarbha-
Bodhisattvas
Holz
China, 9. Jahrh.

Kwanchiin, Tōji, Kyōto

Head of one of the 5 Akasagarbha-
Bodhisattvas
Wood
China, 9th Century



Einer der 5 Akasagarbha-Bodhisattvas
Holz, H. 1 m
Japan, Ende des 9. Jahrh.

One of the 5 Akasagarbha-Bodhisattvas
Wood, H. 3 ft. 3 in
Japan, Late 9th Century

Jingoji, Kyôto



*Holz H 1 m
Japan, Ende des 9 Jahrh.*

*Kwannon
Kwanshinji, Kawachi*

*Wood, H. 3 ft. 4 in.
Japan, Late 9th Century*



Kopf von 132

Head of 132



*Holz, H. 1,10 m
Japan, Ende des 9. Jahrh.*

*Fudō
Tōji, Kyōto*

*Wood, H. 3 ft. 8 in.
Japan, Late 9th Century*



Shintō - Gottheit
Holz
Japan, 9. Jahrh.

Matsunoo Jinsha, Kyōto

Shintō deity
Wood
Japan, 9th Century



Holz
Japan, 9 Jahrh.

Jizō
Hōryūji, Nara

Wood
Japan, 9th Century



Kopf von 136

Head of 136



*Holz H. 95 cm
Japan, 10. Jahrh.*

*Kwannon
Hokkeji, Nara*

*Wood, H. 3 ft. 1 1/2 in.
Japan, 10th Century*



Ausschnitt von 138

Detail of 138



Kopf von 138

Head of 138





ols
apan, 10 Jahrh.

Chishō Daishi (Portrait)

Onjōji, Otsu

Wood
Japan, 10th Century



Holz, H. 1,80 m
 von Jōchō
 Japan, 1. Hälfte des 11. Jahrh.

Amida

Byōdōin, Yamashiro

Wood, H. 72 in.
 By Jōchō
 Japan, Early 11th Century



*Holz, H. 74 cm
Japan, 1. Viertel des 12. Jahrh.*

Dainichi (Vairocana)

Chūsanzai

*Wood, H. 2 ft. 5 1/4 in.
Japan, Early 12th Century*



*Holz, H. 92 cm
Japan, 12. Jahrh.*

Dainichi (Vairocana)

Berlin, Museum

*Wood, H. 3 ft. 1 in.
Japan, 12th Century*



*Holz, H. 1 m.
Japan, 12 Jahrh.*

*Sri (Kichijōten)
Jōruriji, Kyōto*

*Wood, H. 3 ft. 5 in.
Japan, 12th Century*



Kopf von 146

Head of 146



Holz
Japan, 11. Jahrh.

Vaīśravaṇa (Bishamon)
Kuramadera, Kyōto

Wood
Japan, 11th Century



Kopf von 148

Head of 148

DIE KUNST DER SUNG- UND MING-ZEIT
(900—1300) (1400—1600)
IN CHINA
DER KAMAKURA- UND ASHIKAGA-ZEIT
(1200—1350) (1350—1600)
IN JAPAN



*Glasiertes Ton
China, 12. Jahrh. (?)*

*Lohan (Fragment)
Frankfurt, Fuld*

*Glazed Terracotta
China, 12th Century (?)*



Glasiertes Ton
China, 12. Jahrh. (?)

Lohan

Glazed Terra-cotta
China, 12th Century (?)

New York, Metropolitan-Museum



Seitenansicht von 151

Profile of 151



*Holz, H 1 20 m
China, 13. Jahrh. (?)*

*Guanyin
London, Eumorfopoulos*

*Wood, H 4 ft
China, 13th Century (?)*



Holz
China, Sung-Zeit (?)

Kuangin (Fragment)
Berlin, Benario

Wood
China, Sang-dynasty (?)



Stone
China, Ming-Dynastie

Bodhisattva (Fragment)

Berlin

Stone
China, Ming-Dynasty



*Holz, H. 78 cm
Von Kōkei
Japan, Ende des 12. Jahrh.*

Gembō (Portrait)

Kōfukuji, Nara

*Wood, H. 2 ft 7 in.
By Kōkei
Japan, Late 12th Century*



*Holz, H. 70 cm
 Von Kōkei
 Japan, Ende des 12. Jahrh.*

Gempin (Portrait)

Kōfukuji, Nora

*Wood, H. 2 ft 7 in
 By Kōkei
 Japan, Late 12th Century*



*Holz
Von Kōkei
Japan, Ende des 12. Jahrh.*

*Gyōga (Portrait)
Detail*

Kāfukuji, Nara

*By Kō
Japan, Late 12th Cent.*



Hols H 150 m
Von Unkei

Vasubandhu

Wood, H. 6 ft. 4 in

By Unkei

Japan, 1208 n Chr.

Japan, 1208 A. D.

Kōfukuji, Nara



Seitenansicht von 159

Profile of 159



Tempelwächter (Niō)
 Holz, H. 7,90 m
 Von Unkei
 Japan, um 1200

Tōdaiji, Nara

Guardian deity (Niō)
 Wood, H. 25 ft 3 in
 By Unkei
 Japan, About 1200



Tempelwächter (Niō)
 Holz, H. 11,50 m
 Von Kōwaiki
 Japan, um 1200

Tōdaiji, Nara

Guardian deity (Niō)
 Wood, H. 26 ft 3 in.
 By Kōwaiki
 Japan, about 1200



Holz, H. 1.52 m

Von Unkei

Japan, 1. Hälfte des 13. Jahrh.

Bashisen

Sanjūsangendō, Kyōto

Wood, H. 5 ft 2/3 in

By Unkei

Japan, Early 13th Century



Tempelwächter (Niō)
Holz, H. 1.50 m
Von Jōkei
Japan, Anfang des 13. Jahrh.

Kōfukuji, Nara

Guardian deity (Niō)
Wood, H. 5 ft.
By Jōkei
Japan, Early 13th Century



Hols, H 177 m
Von Jōkei
Japan, 1226 n. Chr.

Shō-Kwannon
Kuramodera, Kyōto

Wood. H 5 ft. 10²/₃ in
By Jōkei
Japan, 1226 A. D.



*Holz
Von Kwaikēi
Japan, 1201 n. Chr.*

*Jizō
Tōdaiji, Nara*

*Wood
By Kwaikēi
Japan, 1201 A. D.*



Holz, H 177 m

Von Jōkei

Japan, 1226 n Chr.

Shō-Kwannon

Kuramadera, Kyōto

Wood, H 5 ft 10³/₄ in

By Jōkei

Japan, 1226 A.D.



Holz, H. 90 cm
Japan, 13. Jahrh.

Taira no Kigomori (Portrait)
Rokubaramiji, Kyōto

Wood, H. 35 1/2 in
Japan, 13th Century



*Holz, H 77 cm
Von Kōben
Japan, 1215 n. Chr.*

*Tentoku
Kōfukuji, Nara*

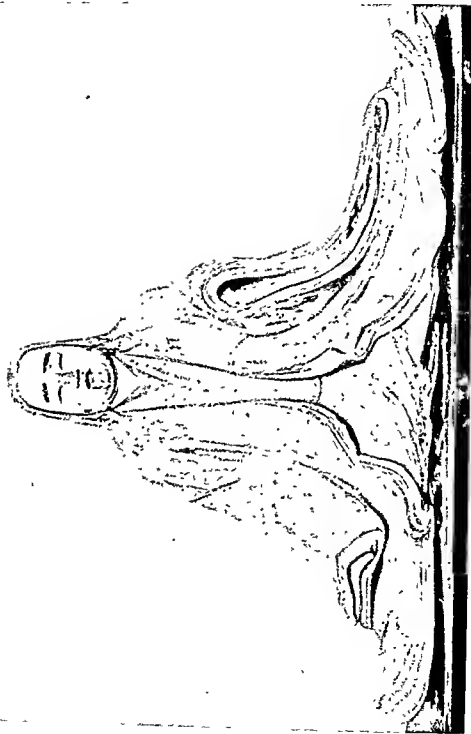
*Wood, H 2 ft 6 1/2 in.
By Kōben
Japan, 1215 A. D.*



Hols. H 90 cm
Japan, 13. Jahrh.

Toira no Kigomori (Portrait)
Rokuboramiiji, Kyōto

Wood. H 35 1/2 in.
Japan, 13th Century



Holz

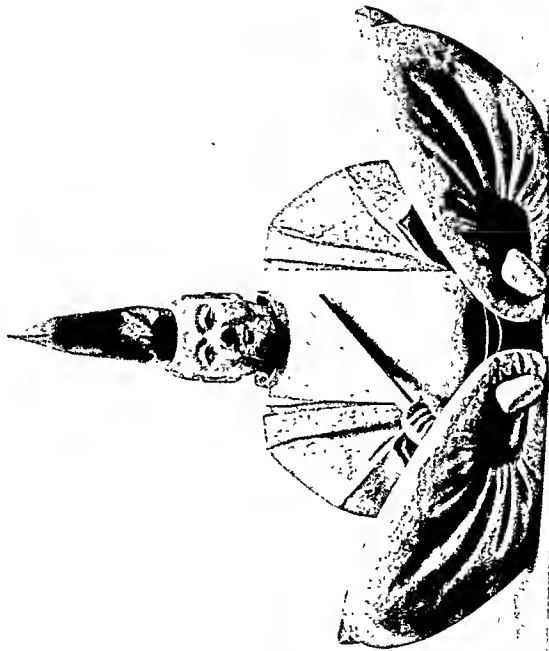
Japan, 1251 n. Chr.

Tamagari Hime

Yashino Takemikumori Jinsha. Nara

Wood

Japan, 1251 A. D.



Holz. H. 68 cm

Japan, Ende des 13. Jahrh.

Hōjō Tokiyori (Portrait)

Kenchiōji, Kamakura

Wood. H. 2 ft. 2 1/2 in.
Japan, Late 13th Century





Seitenansicht von 171

Profile of 171